M INSTITUTE

上海高校音乐人类学E－研究院

音乐人类学：历史思潮与方法论

汤亚汀 著译

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划项目资助　项目编号:e05011

音乐人类学:
历史思潮与方法论

Ethnomusicology: History and Methodology

汤亚汀 著译

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐人类学:历史思潮与方法论/汤亚汀著译.
—上海:上海音乐学院出版社,2008.9
ISBN 978-7-80692-388-7
Ⅰ.音… Ⅱ.汤… Ⅲ.音乐学:文化人类学-文集
Ⅳ.J60-05
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 141360 号

出 品 人:洛 秦
书　　名:音乐人类学:历史思潮与方法论
著　　译:汤亚汀

责任编辑:范进德
封面设计:高传林
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路 20 号
排　　版:永正彩色分色制版有限公司
印　　刷:上海大学印刷厂
开　　本:787×1092 1/18
印　　张:32
字　　数:585 千
版　　次:2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷
印　　数:1-2,100 册
书　　号:ISBN 978-7-80692-388-7/J.376
定　　价:48.00 元

序言:学术改变观念、学科改变人生

洛 秦

一

音乐人类学(或称民族音乐学)①近年来如雨后春笋似地成长,不仅文论、著作大量涌现,学人学者队伍日益扩大,而且更重要是在学科概念、学理方法、研究范畴、学术界限等方面展开了广泛地探讨、开放地争鸣、积极地批评,以及深入地研究,它的兴起在中国音乐学界产生了重要影响。因此,眼下其似乎成为了"显学"。②

所谓"显学"通常是指与现实联系密切,引起社会广泛关注的学问,其之名始见于《韩非子》,一般指该学科可研究的含量之深大、内容之丰富、理论之深邃复杂、学派之众多、成果之盛况,以及涉足领域的学者人数之多;或是一学科的观念和思想之新颖一时间对传统学科产生了重大冲击和影响。显然,本文所涉及的内容二者兼之,更多属于后者。

---

① 关于音乐人类学与民族音乐学称谓和译名问题,参见本著作第一章"ethnomusicology:释义和译名"。同时,也可参阅杨民康《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》(中央音乐学院出版社,2008年)的"前言"和第一章"民族音乐学的学科定义和基本概念"中的相关内容。

② 初步统计自1980年以来,国内出版了有关音乐人类学或民族音乐学以及相关理论课题的著作近50种,发表论文约300余篇。近年来开设相关课程的院校日益增多,报考该专业的研究生和涉足该领域的年轻学人更是与日俱增,例如2008年报考上海音乐学院音乐人类学专业博士研究生的人数多达15位,从招生名额与报考人数的比例看,这是引人注目的现象。

音乐人类学作为学科概念在20世纪50年代提出后的约半个世纪,2001年版《新格罗夫音乐与音乐家词典》新撰写"音乐学"条目中以非常重要的笔触强调了音乐人类学对音乐学大学科的影响(详述见后),"显学"的作用毋庸置疑。这种作用之大,使得ethnomusicology概念介绍到我国只有约四分之一世纪时间的中国音乐人类学,其已经成长为在中国音乐学界中可以与国际学界接轨和直接对话的学科。

那么这种作用的动力,或者核心是什么?

是观念、思维和思想!

音乐人类学即是一种观念、一种思维和一种思想。音乐人类学将音乐作为对象,从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身,即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐"是什么",而且是一个在狭义上的"是什么"。这种意义上的询问,在过去特定的历史条件下,人们认为是唯一可行的,而且对于那个技术层次上"是什么"的回答也是满意的。例如,读者们习惯于阅读"小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应"之类的文字。人文思想的发展,或者说进步,人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。观念开始改变,思维方式开始改变,思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化,事实上是一个观念上的改变,而不是研究内容的转移。因此,音乐人类学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐"是什么",音乐是"怎么样"产生、传播和作用的,由此来解答音乐"为什么"在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子,为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的普遍或一般的"真理"。①

① 参见拙文《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》,载《中国音乐学》1999年第3期。

正因为如此,2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家词典》对“音乐学”进行了重新界定,条目修正了 1980 版“新格罗夫”对“音乐学”的定位,不再将其囿于“艺术”研究的知识领域,以“物理、心理、美学”为对象的研究,而是不仅要研究音乐自身,更重要的是将对与之相关的“社会和文化环境中的音乐人的行为”进行研究,也即其研究对象包含了人类所有种类的音乐事象。同时,其阐明了学科视角的转型,不再以静态的“描述”“是什么”为目的,而是以动态的“解释”“为什么”和“怎么样”为基点来探究音乐与之相关事物的关系。这种“过程”研究极大地扩展了学科视野,推动了人们对音乐的认识从“欣赏”的功能性走向了“理解”的解释性,使得对人及其音乐的研究往纵深处迈出了一大步。“音乐是一种文化”的认识将在这样的学科定位中得以实现。2001 版“新格罗夫”更进一步坦诚表明:“这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响……与音乐人类学的发展有着密切联系”。[①] 1885 年阿德勒撰写其《音乐科学的范围、方法和目的》一文时,他敏感地将“以民族志和民俗志进行比较研究”的内容涵盖在音乐学范畴之中。但他不可能预料到,百年后起初仅为学科中最弱小的关注因素,如今成为了音乐学中一个举足轻重的“显学”领域,并且是推动音乐学大学科转型的最重要的力量。即使 1980 版“新格罗夫”的“音乐学”条目撰稿人文森特·达克勒斯等人(Vincent Duckles, et al.)也不能预料,21 年后该条目的内容和学科界定发生了如此重大变化,它的“密切联系”者是音乐人类学。

二

音乐人类学成为中国音乐学领域的“显学”,离不开许多学者及其著述的作用和贡献。即将在读者手中的汤亚汀先生的《音乐人类学:历史思潮和方法论》便是其中重要的一部书稿。

《音乐人类学:历史思潮和方法论》是作者 1990 年至 2004 年间撰写和编译的论文和文章,洋洋 530 余页约 45 万字的著述不仅是他本人涉足音乐人类学领域的重要学术成果的汇集和总结,同时也是该领域的学术动态在国际和国内的实时体现和反映。也正如作者自己总结的那样:它是“一本

① 参见拙文《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》,载《中国音乐学》1999 年第 3 期。

系统阐释这一学科方法论的专著,填补国内该领域的空白”的成果。

我们将清晰地看到,该著作在成果汇集编排过程中所呈现的学科“系统性”构想。近50篇文章分十四章,按照“定义与现状”、“历史与思潮”、“程序与方法”和“运用于领域”四辑及“附录”编排,每一辑都有一个“概述”提要性地总结该部分所设计的核心问题和理念。如此,作者以横向结构性的方式比较全面地将音乐人类学在近15年间所发生和发展的状况以及作者自己的研究成果纳入其中进行了展示。

其中,特别值得关注的是以下几个方面的论题:

1. 第一章“学科定义和名称”中“Ethnomusicology:释义和译名”。作者梳理和归纳ethno或ethnic前缀与学科形成和发展关系中语义学上所体现的学术关注视角的转移和改变,即“欧洲文化自我中心偏见”的修正和“世界人类文化中心基点”的建立。同时,作者也阐明了就译名而言,从其梳理和论述中可以澄清国内音乐学界(某些学者在某些层面上①)对ethnomusicology学科的误解,应该“结束该术语原译(‘民族音乐学’)所造成的混乱”,因此,目前作者提倡以“音乐人类学”称谓更为合适。②

2. 第二章“学科现状与倾向”的第一篇“西方民族音乐学近十年选题倾向”一文发表于1992年,作者根据1982年至1991年的10年间共255篇民族音乐学论文进行系统分类和定量分析,总结了几方面的特点:

(1) 经过系统分类,这10年间有“音乐种类”、“研究方法”、“特殊视角”三种分类方式,其中值得关注的是“特殊视角”反映了10年间“认识论上的重新取向”,例如社会性别问题、亚文化群体、背景研究(Context)、文化差异性等。作者提出从这三种分类看,是否显示从认识论的角度,如果说“强调过程重于形式”是民族音乐学与比较音乐学的决裂的开端而形成的“第一次飞跃”,那么自20世纪80年代以来,“超越民族的界限”是否表明学科进入了人类学范畴而开始与民族音乐学决裂,从而实现了其“第二次飞跃”?这样的思考非常值得学界关注的,其对时隔10余年之后的现在,依然有着理要的意义。(2)文章第二部分是“定量分析”,读者可以从多达

① 括号文字为本文笔者所加。由于该文发表于1991年,距离“民族音乐学”概念于1980年前后10年,学界无疑对该学科的学理关系上不清晰和不了解,而且就学科自身而言,这半个世纪以来发生太多的变化,无论在学科性质界定、研究范畴和学术目标导向上,都在探索、更新和完善之中。

② 详见本著作第3页,“第一章:学科定义与名称”。

14 份详细的分析统计表格中，清楚地发现 10 年间的选题内容和研究视角，并且作者还在第三部分总结了 10 年选题倾向的“十大趋势”，诸如其中关于移民问题，历史、社会与个人讨论依然持续至今。

3. 第三章“历史思潮概述”中的“西方民族音乐学思想发展的历史轨迹”是一篇重要的学科发展史的梳理文章，不同于国内许多介绍或回顾音乐人类学历史或早期比较音乐学历程以人物或著作为线索，而汤文此篇以人文思潮和学术思想为脉络①，对历经自文艺复兴时期开始直到 20 世纪末后现代主义约 300 年间，音乐人类学经过酝酿、雏形、确立和发展的过程，这一过程充分论述了该学科作为人类学倾向的研究领域的重要特征。

4. 第五章“主位与客位的分析模式”的文章“民族音乐学主位与客位的理论问题”讨论了学科中“经久不衰”的论题。通过文章的全面介绍和论述，理清了 emic 和 etic 在不同语义和语境中的不同视角，以及它们被引入到音乐人类学的田野之中的价值和意义。作者在“概述”中非常有建设性地指出：从客位与主位的分析模式得到的启示是，我们必须了解、研究西方学者是如何研究我们中国音乐？他们有哪些我们所忽略的内容或我们没有的客位方法？我们研究自己国家的各种音乐能不能一律都是纯粹“主位”？此外，我们研究西方音乐是不是一直太“主位化”了，好像是在研究自己的音乐？是不是应该如同他们研究我们那样也来点“客位化”？②

5. 第七章“后现代思潮”中的“社会性别与音乐”是国内比较全面论述社会性别而非生理性别与音乐文化关系的重要文章，也是作者较近的文章，发表于 2003 年。社会性别研究自 20 世纪末进入音乐学界，国际学术界一直对此非常青睐，女性主义色彩在音乐研究中日益加重，其研究不仅涉及传统音乐文化中性别意识在社会角色中的反映，而且也触及到西方古典音乐作品中的“性别”观念的体现。③ 然而，虽然社会性别现象在中国传统文化中长期存在，而且对艺术、对音乐的影响也是显而易见，但是却鲜有学者关注。当然，这与西方女性主义的极端女权意识在中国较少有空间有关，但从

---

① 此外，笔者也曾发表类似视角和思路的文章《音乐人类学的历史与发展纲要》，连载于 2006 年《音乐艺术》第 1、4 期，未完待续。

② 本著作第 127 页。

③ 请关注“上海高校音乐人类学 E－研究院·西方音乐人类学经典著作译丛”之一的《音乐学与差异——音乐研究中的社会性别和性》露丝·索莉主编，谢锺浩译，近期将由上海音乐学院出版社出版。此为近年国际音乐学界最重要的社会性别与音乐研究的文集。

社会性别的角度研究音乐中的种种相关现象依然是非常有积极意义的,它可以帮助我们理解传统社会意识中音乐表现、功能和表演主体所承载的深层文化模式。

6.《音乐人类学:历史思潮与方法论》一书中与作者本人所涉及的研究领域最贴近的是第十章"城市音乐人类学"与第十一章"历史音乐人类学"中的多篇文章。"城市音乐人类学"是否能成为一个"学"姑且不论,但是关注"家门口田野"的学术倾向日益俱增。随着一方面学科研究范围的扩大,包括流行音乐和古典音乐在内都是音乐人类学思考的内容;另一方面学科的"他者"意识不断调整,研究主体的观察位置也在转换。随着"捕风捉影"不必非得在乡间田野中,他者和我者关系,为"他"和为"我"的目的意义变化了,"精英"与"草根"的地位和价值平衡被重新思考了。在新历史主义的思想影响下,城市音乐人类学作为一个研究领域成为了新的学科发展增长点。在第十章"城市音乐人类学"这一组文章中,特别要提及的是作者的"他乡田野"研究成果"英国东北部的民间音乐生活",一个很好的城市音乐研究的个案。接着在第十一章中,另两篇文章"上海犹太难民区的音乐生活"、"现代性论域中的上海租界音乐文化、制度机构、公共领域与文化表征"虽然被归类在"历史音乐人类学"中,但事实上,它们正是作者在"家门口田野"的研究成果,其中后一篇是作者最新的文章之一(2007 年)。作者以上海"家门口"研究对象,以历史语境为"田野",两篇文章成为了典型的历史音乐人类学视角和城市音乐研究相结合的成功范例。

7. 最后还需提及的一篇文章"西方民族音乐学思想对中国的影响"(第十四章"音乐人类学在中国")是引注率较高的文章。此类文章有不少著名学者对音乐人类学(或它的概念和思想)在中国的发展状况进行过总结。诸如沈洽先生、杜亚雄先生、伍国栋先生,以及杨民康先生(从日本民族音乐学的影响谈及)等,但汤文有自己的视角和思考。他从"历史与现状的评估"将西方民族音乐学影响分为了几个过程:20 世纪初的二三十年代为"西方民族音乐学的传入",[①]20 世纪 50 ~ 70 年代为"从民族乐派思想向音乐学的回归"、1980 年代是"民族音乐学的兴起与发展",以及 1990 年代是"文化

① 严格意义上讲,应该为比较音乐学方法的传入较妥,因为 ethnomusicology(或译民族音乐学)的建立已经是 20 世纪 50 年代,它的确立是与比较音乐学在学科历史上有传承关系,但在思想和方法上有着本质上的差别。

人类学思想的渗入”。这样的梳理思路是与作者强调民族音乐的研究呈现文化人类学化倾向,以及倡导学科名称为音乐人类学的理念是一脉相承的。正如其在“概述”中总结的那样,20世纪最后的10年“最大特点则是西方文化人类学思想从不同角度渗入中国的音乐学术”。

以上几个重要方面从一个侧面反映了作者在学术方法论上的立场,即“西方学界对中国学界主要的批评之一是:只有材料堆积,少有新方法和新视角,也很少通过方法论演绎出理论。”①因此,作者积极尝试在学术方法论上作出努力,此文集就是他在特定阶段期间学术心路的一个写照。他强调,“西方音乐人类学的理论,如同任何其他学科的理论,也是在不断发展变化的,据说在西方该学科的学术范式每15年就有一变。那么这本文集所反映的大致便是1985年至2000年初的一些西方学界的思想,即西方音乐人类学开始范式转变的时期。”②

结　语

笔者早年阅读《约翰·克利斯朵夫》后,开始寻找《傅雷家书》。这样认识了这位著名的中国文人、著名的翻译家、著名的钢琴家的父亲。为什么在此提及傅雷?读者一定意识到,优秀但默默无闻的翻译家对文化的贡献和影响在某种程度上可能比那些名声显赫的作家更为深远。他们在幕后编译着前台的戏,把剧情和理念在另一个时空转换中永远铭刻在观众的思想和感情里。想一想,在书店或我们学者们书架上那一排排汉译西方哲学名著,读者记得的是伟大的哲学家,也许还记得了不起的商务印书馆,估计没有多少人记得那些译者是谁。然而,没有这些翻译家的努力哪有中国思想的现代性?同样,没有音乐学界的翻译家们的心血,哪有今天西方音乐人类学对中国音乐研究的影响,以及促进音乐学所逐渐呈现的人文特征?

作者“后记”中提及,1988年6月著名音乐人类学家恩克蒂亚来中国讲学,当时身为听众的汤亚汀先生从此迷恋上了音乐人类学,一发而不可收——学科改变了人生。

---

① 本著作“后记”,第535页。

② 同上,第536页。

距今正好整20年。在此期间,汤亚汀先生在这个学科领域中辛勤耕耘、不断学习和完善自己,积累了丰硕的成果。他不仅成为了推动中国音乐人类学在中国的建设中作出卓越贡献的翻译家,他那些及时和客观的译文使得国内许多学者和年轻学人认识、接近和投入于音乐人类学。而且,汤亚汀先生并不满足于翻译和介绍。他对自己进行了成功地转型,兼翻译家和学者为一身。这本文集便是这种合二为一的学术身份的成果。如前所述,作为学者他非常"后现代意识"地将上海作为了"家门口的田野",本文集中所载的3篇论文仅为其成果中的一部分,他的著作《上海犹太社区的音乐生活(1850~1950,1998~2005)》①即是其"上海田野"研究的重要体现。前不久,他又完成另一项"家门口的田野"研究成果——有关上海工部局乐队的研究,我们期待这一"家门口田野"研究成果早日出版问世。

作为翻译家他勤奋,作为学者他敏锐,作为长者②他谦逊。文如其人,"勤奋"、"敏锐"和"谦逊"是笔者作为晚辈对汤亚汀先生的学术和为人的敬意。

2008年7月12日

① "上海高校音乐人类学E-研究院·上海城市音乐文化研究丛书"之一,于2007年由上海音乐学院出版社出版。

② 读汤亚汀先生的文章和文字及学术激情,不会意识到他是即将退休的教授。

目 录

序言：学术改变观念、学科改变人生 …… 洛 秦 1

第一辑 定义与现状

第一章 学科定义与名称 …… 3
Ethnomusicology：释义和译名 …… 7

第二章 学科现状与倾向 …… 13
1. 西方民族音乐学近十年研究倾向——系统分类与定量分析 …… 15
2. 民族音乐学最近二十年的方向 …… 26
3. 20 世纪 90 年代以来英国民族音乐学学会历届年会议题简介 …… 46
4. 2000 年民族音乐学论坛：谢勒梅专题报告解读 …… 51
5. 从设菲尔德到勒芬——CHIME 和 IMS 年会小记 …… 59
6. 走向现实生活的世界音乐 …… 65

第二辑 历史与思潮

第三章 历史思潮概述 …… 75
西方民族音乐学思想发展的历史轨迹 …… 76

第四章 人类学整体分析模式 …… 101
1. 赖斯的整体模式 …… 102

2. 关于重建民族音乐学的模式 …… 106

第五章　主位与客位的分析模式…… 126
民族音乐学主位与客位研究的理论问题…… 127

第六章　结构主义语言学的分析模式…… 141
1. 音乐分析:语言学模式的兴衰 …… 143
2. 内特尔的结构主义人类学倾向 …… 162
3. 文化·符号·语义·认知——纳蒂埃《音乐与话语,关于音乐符号学》述评 …… 166

第七章　后现代思潮…… 173
1.《专题论丛:音乐实践的描述与描述的实践》评述…… 175
2. 西方民族音乐学的后现代主义宣言——《音乐实践的描述与描述的实践》评介 …… 179
3. 社会性别与音乐 …… 191
4. 族群性,认同与音乐 …… 200

第三辑　程序与方法

第八章　方法概要…… 221
西方民族音乐学方法论概要…… 222

第九章　乐器学…… 262
1. 西方民族音乐学之乐器学 …… 263
2.《旧约》乐器译名辨 …… 271

第四辑　运用与领域

第十章　城市音乐人类学…… 283
1. 西方城市音乐人类学理论概述 …… 284
2. 西方小音乐文化比较研究中的新概念 …… 297

3. 音乐的流动景观与家门口的民族音乐学——读谢勒梅新著《声音景观:探索变化中的世界的音乐》 …… 317
4. 英国东北部的民间音乐生活 …… 324

第十一章 历史音乐人类学 …… 334
1. 希伯来音乐仪礼向一神教的进化——一种文化内旋的过程 …… 337
2. 上海犹太难民社区的音乐生活 …… 351
3. 现代性论域中的上海租界音乐文化:制度机构,公共领域与文化表征 …… 366
4. 从中国古琴研究看历史的相互依存 …… 382

第十二章 音乐人类学与西方音乐史研究 …… 385
1.《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》评介 …… 387
2. 欧洲音乐的同一性与多样性 …… 395
3.《波吉与贝丝》述评 …… 415
4. 希望,回忆,重复:《图兰多特》新见 …… 427

第十三章 多元文化的音乐教育 …… 438
1. 多元文化的音乐教育 …… 439
2. 从多元文化的角度看西方四大音乐教育体系 …… 445
3. 音乐教育与民族音乐学 …… 451
4. 论斯旺尼克的《音乐,心理与教育》 …… 458
5. 教育中的世界音乐:理由,方式及内容 …… 462

第十四章 音乐人类学在中国 …… 465
西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状的评估 …… 466

附录
1. Ethnomusicology:1980 年代以来的十种新趋势 …… 483
2. 1992 年英国民族音乐学书目排行榜 …… 488
3. 乐器学辞典条目 …… 494
(1) 乐器学、乐器分类学(《新格鲁夫音乐与音乐家词典》) …… 494

(2) 乐器学(《古今乐典》) …… 503
(3) 乐器学(《新哈佛音乐辞典》) …… 510
4. 世界音乐历史中的西方影响 …… 514
(1) 世界音乐史的四个时代 …… 514
(2) 音乐学校 …… 517
(3) 通俗音乐 …… 521
5. 美国当代四种音乐教育模式:教学风格与课程规划 …… 525
(1) 雅克-达尔克罗兹教学法 …… 525
(2) 柯达依教学法 …… 537
(3) 奥尔夫教学法 …… 543
(4) 综合音乐感教学法 …… 550

后记 …… 558

第一辑　定义与现状

音乐人类学作为学科概念在20世纪50年代提出后的约半个世纪,2001年版《新格罗夫音乐与音乐家词典》新撰写"音乐学"条目中以非常重要的笔触强调了音乐人类学对音乐学大学科的影响(详述见后),"显学"的作用毋庸置疑。这种作用之大,使得ethnomusicology概念介绍到我国只有约四分之一世纪时间的中国音乐人类学,其已经成长为在中国音乐学界中可以与国际学界接轨和直接对话的学科。

那么这种作用的动力,或者核心是什么?

是观念、思维和思想!

音乐人类学即是一种观念、一种思维和一种思想。音乐人类学将音乐作为对象,从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身,即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐"是什么",而且是一个在狭义上的"是什么"。这种意义上的询问,在过去特定的历史条件下,人们认为是唯一可行的,而且对于那个技术层次上"是什么"的回答也是满意的。例如,读者们习惯于阅读"小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应"之类的文字。人文思想的发展,或者说进步,人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。观念开始改变,思维方式开始改变,思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化,事实上是一个观念上的改变,而不是研究内容的转移。因此,音乐人类学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐"是什么",音乐是"怎么样"产生、传播和作用的,由此来解答音乐"为什么"在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子,为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的普遍或一般的"真理"。①

① 参见拙文《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》,载《中国音乐学》1999年第3期。

第一章 学科定义与名称

本学科目前有两种英文名称：其一为 ethnomusicology，系荷兰学者孔斯特（Jaap Kunst）1950 年所杜撰，即 ethno -（人种、民族、文化集团）加 musicology（音乐学），最初两个词根中间有连字符，即 ethno-musicology，他认为这一术语较之其前身“比较音乐学”更为确切，因为这门学科“并不比其他学科进行更多的比较”；中文译名“民族音乐学”，系我国学者罗传开 20 世纪 70 年代末从日文译名引入；其实早在 20 世纪初，蔡元培先生已经采用 ethnology 的日文译名，即“民族学”。学科英文名称之二为 anthropology of music，由美国学者梅里亚姆（Allan Merriam，1964）所提出，译作“音乐人类学”。在该学科英文和中文文献中，这两个名称及其两种中译名经常交替使用。此外在欧洲，还有不同名称。如在德语国家常称作“音乐民族学”（Musikethnologie），或沿用旧名称“比较音乐学”（Vergleichende Musikwissenschaft）；一些东欧国家则称作“音乐民俗学”（musical folklore）或“音乐民族志学”（musical ethnography）。但关于本学科的名称（包括其中译名）历来颇有争议，国内外均有一些为之重新定名的建议，其中比较合乎本学科性质的是 cultural musicology（Chase，1972）及中译名“文化音乐学”（赵宋光，1987）。鉴于人类学倾向在国际学术界早已成为主流，而且国内近年来也较多倾向于人类学（如杨沐、管建华、洛秦、汤亚汀等人的著作），故本文采用“音乐人类学”这一中译名称，尽管该学科在 1950 年代的音乐学倾向使得“民族音乐学”的名称更为恰当（中译名详见本章正文，出处见正文“引文索引”）。

音乐人类学是一门起源于欧美的社会科学性质的学科，各个时代有各种不同定义。如比较音乐学时期奥地利音乐学家圭多·阿德勒在他 1885

年的“音乐学大纲”中最早的定义,“比较音响产品,尤其是各民族、国家、地区的民歌,按其不同特点分类、整理”。1950 年学科更名为 ethnomusicology 后,又产生了多种不同定义。美国音乐人类学家梅里亚姆常常热衷于为学科下定义,他曾经归纳出到 1977 年为止的四十多条定义。按照他的说法,民族音乐学定义有两种系统分类法:(1)如同比较音乐学那样按音乐种类分,根据预定的兴趣领域,以事物形成概念,这是形式的方面;(2)按研究方法分,这是过程的方面,按现在的说法,即以切入问题的视角(Perspective)形成概念。这类定义表明了同比较音乐学的决裂。

1. 按音乐种类的分类

孔斯特(1950)认为,民族音乐学研究的目标应是“所有非欧洲民族的音乐和乐器,包括所谓的原始民族和东方文明国家”。后来(1959),他又作了补充,“人类所有文化层次的传统音乐和乐器”,特别提及“部落音乐和民间音乐”以及“各种非西方艺术音乐”,尤其排除了“西方艺术音乐和通俗音乐”。其他的定义包括,民族音乐学“应该从口头传统的角度来研究所有的音乐”(Nettl,1975);“关注的是其他民族的音乐”(Wachsman, 1969)。根据近几十年的选题来看,还要加上宗教音乐、移民音乐、混合音乐以及孔斯特所排斥的通俗音乐和西方艺术音乐,而且传统音乐与宗教音乐中也包括了西方的这两类音乐。到了近十多年,民族音乐学的研究范围扩大到了城市,形成了城市民族音乐学(urban ethnomusicology),研究“一特定区域的人们所使用的所有音乐”(Hood, 1969)。

研究人类所有的音乐,当然也包括西方艺术音乐,已出现少量研究的实例,如内特尔的“莫扎特以及西方文化的民族音乐学研究”(1989)。

到 1980 年代,本学科的研究对象可以概述为:部落音乐,民间音乐和亚洲高文化的音乐(New Grove,1980)。

2. 按研究方法的分类

“下定义根据的是研究者的倾向,而不是根据论述所规定的任何界限”(List,1956)如胡德(1957)所言,“民族音乐学是一种知识领域,研究目标是作为物理学、心理学、美学和文化诸现象的音乐艺术。”他在前面所引的 1969 年著名的定义中,也确认民族音乐学是“一种方法”。1960 年梅里亚姆提出一个绝对是过程的著名定义,“研究文化中的音乐”(study of music in culture)。1962 年恩凯蒂亚提出“把音乐作为人类行为的一个普遍方面来研究,正日益被认为是民族音乐学的焦点。”1970 年代的这类定义,除了

本章开头所引切斯的定义外，还有利斯特1971年的定义："民族音乐学是一种交叉学科的研究，可以运用源自许多学科的方法。"以及梅里亚姆1973年对"文化中的音乐"的重大修改，即"研究的是作为文化的音乐"（music as culture）。最后他甚至认为"音乐就是文化"（music is culture）。

1970年代其他定义如：民族音乐学是"对特定民族的音乐实践的研究"（Chenoweth，1972）；"广泛用来指对世界不同音乐体系的研究"（Blacking，1973）；"研究族群音乐的表演和传播"（Merriam，1975）；"解释人类音乐行为的科学"（Herzer，1976）（以上分类与引文［至1977年］均参见Merriam，"'比较音乐学'与'民族音乐学'的定义：历史与理论的角度"，1977）。

美国民族音乐学家内特尔也是一个善于为学科下定义的学者。他在1983年的著述中也提出了定义的许多不同分类方法。如（1）按照研究材料界定：民间"原始音乐"，非西方民间音乐，非我文化的音乐，口传音乐，特定地方的所有音乐，特定群体的音乐，所有现时的音乐，人类所有的音乐等。（2）按照活动类型界定：音体系及文化的比较研究，研究文化中的、或作为文化的音乐，对东方"原始"音乐的历史研究。（3）按照最终目标定义：研究音乐的共性，研究促使一个作曲家或社会创造某类声音的所有因素，确立音乐发展变化的法则（所谓的"音乐史学"）。（1983：1－4）但他还是分别在1980年和1989年的著述中归纳了本学科的比较普遍的定义，即传统的三大方法：对音乐体系和文化的比较研究；对文化中的或作为文化的音乐的研究；以局外人的角度对一种音乐文化的研究。这一定义可以看作为是对1950～1980年代民族音乐学或音乐人类学最好的概述（Nettl，《多种文化的音乐》1980；"莫扎特以及西方文化的民族音乐学研究"1989；《民族音乐学：二十九个问题和概念》，1983）。

由于其内涵不断扩展，近年来西方学术界又将学科主流倾向定义为："在地方性或全球性的背景中，研究音乐的社会和文化方面。"（New Grove，2001）另一方面，传统倾向仍然存在，即在相关的文化背景中研究音乐本体。学科主要思想来自人类学和音乐学，也借用了其他学科如社会学、政治学、经济学、民俗学、宗教学、语言学、心理学、生理学、教育学等，其多学科交叉的性质日显突出，继续产生着多种不同定义。

本学科的研究分为两大范畴，即方法论和地区研究。前者研究学科各个时期及当今的各种思潮和理论框架，后者研究各民族具体的音乐文化。传统的研究对象是：除西方艺术音乐和流行音乐以外的所有音乐，从无文字

民族的音乐、口传音乐到亚洲高文化民族的传统音乐——包括宫廷、民间、宗教、城市音乐。近二十多年来研究对象又继续扩展,包含了非西方各国受西方影响的混合音乐,如现代创作音乐和流行音乐,尤其是移民音乐成为学术热点。此外,西方艺术音乐及流行音乐也开始进入本学科领域。由此观之,当今的音乐人类学几乎可以说是研究人类所有的音乐,无怪乎有人建议musicology(音乐学)的名称应该归于它(Seeger,《音乐学研究:1935~1975》1977)。

本学科还有一些下属的分支学科,反映了同其他学科的交叉,传统的如:律学,乐器学,音乐图像学,音乐心理学和音乐声学(以上亦属于系统音乐学范畴);新近的如:历史音乐人类学(historical ethnomusicology)(Widdess, 1992),音乐创造生物学(biology of music-making)(Blacking, 1992)(以上见海伦·迈尔斯《音乐人类学导论》1992),城市音乐人类学(urban ethnomusicology)(Nettl,《八种城市音乐文化:传统与变化》1978)等。

Ethnomusicology：释义和译名

Ethnomusicology 现汉译为“民族音乐学”，但这一译法既容易引起歧义，又限制乃至缩小了该术语的语义和定义中丰富的内涵，而且已在国内音乐理论界造成了错误和混乱的概念。

（一）据其现在的译名，至少可作以下三种解释：

（1）民族音乐－学（study of national music），即研究民族音乐的学科，如中国民族音乐学（甚至第三世界某一国的民族音乐学）。对中国民族音乐学的研究，笔者不敢妄评，但从去年的“中国传统音乐学会第六届年会”的演讲题目来看，多数所研究的仍是音乐本身问题，这同西方的 ethnomusicology 就不是一回事了。国内有些民族音乐理论家早就指出，中国的民族音乐学不完全等同于外国的 ethnomusicology。[①] 因为有一种意见认为宜将这一外来术语译成“音乐民族学”，以示区别[②]。但这种译法又和德文的 Musikethnologie（等于英文的 ethnomusicology）“相同”了。

（2）民族－音乐学（ethno-musicology），这种解释是孔斯特 1950 年杜撰该词时的初衷。从构词法来看，前者限定后者，即二者是主从关系，重点还是落在后者，即属音乐学范畴。这一学派源于霍恩博斯特尔等人的比较音乐学，经孔斯特传至胡德。按胡德的主张，着重研究音乐本身，也研究其周围的文化脉络。这种方法也许容易为国内学界所接受。而且 ethnomusicology 译作“民族音乐学”也不失为一种权宜之计，至少是反映了该学科 20 世纪 50 年代的面貌。

---

① 董维松、沈洽《民族音乐学问题》，载《民族音乐学论文选》，1985 年人民音乐出版社出版。

② 见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》（1989 年）“音乐民族学”条目。

(3) 民族学 - 音乐学(ethnomusicology),从构词法看,二者为并列关系,即用民族学与音乐学这两个学科的方法来研究音乐。如内特尔所主张,这是"一种处于音乐学和人类学二者之间的边缘领域",[①]用人类学方法收集、整理原始材料,用音乐学方法进行分析,分析结果又用人类学理论来解释。这里的 ethnology(民族学)已经是指 anthropology(人类学),虽然前者只是后者的一个分支学科。值得注意的是,据内特尔近年称,他的领域是 music and anthropology(音乐和人类学)[②]这里他又用 music 代替了 musicology,似有脱离传统的音乐学的倾向,这样一来又似乎接近了梅里亚姆的 anthropology of music(音乐的人类学)。两人不同之处在于:内特尔将两个学科并重,梅里亚姆则偏重于人类学。但他们用人类学研究音乐的方法恐不易为我国音乐界所接受。

(二) 从词源学和语义来看,ethno 这个词根,源于希腊语 ethnos,意即"民族"(nation 或 people)或"人种"(race)。还可上溯到印欧语词根 sedhno(其中 sedh- = eth- = self,即"自己";-no- 即"人"),原指"与某人同一类的人"(people of one's own kind),可引申为"住在一起的一群人"(band of people living together)。[③] 后来在英语中该词根又引申为"文化群体"(cultural group)、社会群体(social group)、"族群"(ethnic group)、甚至可以是"文化"(culture)本身。[④]

与 ethno-相对应的英语词是 ethnic,其现代的基本意义也是"民族"或"人种"。但该词的语义经历了一个演变的过程。在 15 世纪出现之初,ethnic 仅有一义,即指 heathen(或近义的 pagan, gentile),意为"非基督教、非犹太教的异教徒;[⑤]后来该释义逐渐退居第二位,主要释义成了"民族"或"人种"。[⑥] 1970 年代以来,一般英语辞典中"异教徒"一义已被标为"罕见"或"旧义"。随着 1960 年代初英语辞典释义的一场革命,即释义以"规定性"转而成为"描述性",对 ethnic 的释义已摈弃了"民族"或"人们"这样简单的

---

① B. 内特尔《西方大陆的民间和传统音乐》,1965 年,恩格尔伍德版。

② 见 B. 内特尔 1989 年 8 月 28 日致笔者的信。

③ 关于印欧语词根见《美国遗产英语辞典》(新大学版)附录,1979 年。

④ 见《韦伯斯特新大学辞典》,1970 年;《韦伯斯特新世界辞典》(大学第二版),1980 年;《兰登书屋大学辞典》,1979 年,等。

⑤ 《牛津英语辞典》(节本),1955 年。该辞典注明 ethnic 作为形容词最早出现于 1470 年,作为名词最早出现于 1728 年。

⑥ 《钱伯斯 20 世纪辞典》,1904 年。

同义词罗列，代之以“描述”，如“按共同特征、习俗等分类的较大的一群人”（group of people）。[①] 从 1970 年代末至 1980 年代以来，则进一步摈弃了 people 和 nation（民族）代之以 mankind（人类），如人类基本群体划分中的任一层次[②]（这里的“层次”小至“氏族”（clan）及其更高一层的“部落”（tribe），大到“民族”、甚至“人种”）。还有的释义干脆在原来的 race（人种）前加上 human（人类的），变成了 human race（人类）。[③] 更有甚者，最近有条释义竟将 human race 中 race（人种）一词去掉，只用 humans（人类）一词来描述，如“人类（humans）按社会、文化等群体的分类。[④]

归纳起来，ethnic 语义的演变经历了三个阶段：非西方的民族→文化、社会群体→人类各层次的群体，即已从西方人的“民族自我中心偏见”（ethnocentric）发展到世界性的“视人类为宇宙的中心因素”（anthropocentric）的阶段。这样，ethno-（或 ethnic）已超越了狭隘的“民族”的内涵，而进入了“人类”这一更广阔的范畴。看来仅以“民族”一义似无法概括该词自 1970 年代以来语义的扩展。

（三）ethnomusicology 这一学科的内涵及其四十年来的发展也证实了笔者上述从语言学角度的分析。

表 1：

上表说明了 ethnomusicology 的渊源和组成，即：

文化人类学 + 比较音乐学 = ethnomusicology。

值得注意的是：ethnomusicology 与其姐妹学科 anthropology of music（音乐人类学）互相影响，在一些文章里，两种名称经常“不分你我”地换用。将来是否会合二为一？

---

① 见《韦伯斯特新大学辞典》，1970 年；《韦伯斯特新世界辞典》（大学第二版），1980 年；《兰登书屋大学辞典》，1979 年，等。

② 《韦伯斯特英语辞典》（全本）1979 年；《韦伯斯特新世界辞典》（大学第二版），1980 年。

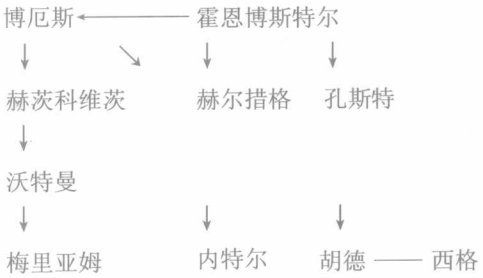
③ 《朗曼英语辞典》，1984 年。《新企鹅英语辞典》，1984 年。

④ 《新柯林斯辞典》（缩本），1984 年版，1990 年重印。

需要特别指出的是,“文化人类学”(cultural anthropology)是美国学者杜撰的术语,相当于德国的“民族学”(Ethnologie)。由此可得出:ethno- = cultural anthropo-(人类文化的)。这一点是笔者得出最后结论的重要依据之一。同时也表明了 ethno-的两个范畴:“人类”和“文化”。

再将表 1 具体化到人或流派,可得出

表 2:①



这里大致表明了美国具有代表意义的三个主要流派。梅里亚姆属于文化人类学传统的音乐人类学,研究“文化中的音乐”、“作为文化的音乐”或“音乐与文化的关系”,强调音乐的文化价值;胡德属于音乐学的 ethnomusicology,研究音乐及其文化脉络,更强调对音乐自身的研究;介于两种极端之间的则是内特尔深受文化人类学影响,也具有比较音乐学传统的 ethnomusicology,这是一种相对独立的学科,研究音乐、人类及其文化。纵观以上三派对音乐的研究,都脱离不了文化背景,都将音乐看作是一种文化现象。

至于 ethnomusicology 的另一范畴——“人类”,已有众多的论述。如:“研究作为人类行为的一个普遍方面的音乐,这正日益成为 ethnomusicology 的焦点(恩凯蒂亚,1962 年)。”②“研究人类的全部音乐(西格,1970 年)。”③“音乐……用音响表达在各种不同的社会、文化组织的背景里人类的体验(布莱金,1973 年)。”④“对人类文化中音乐的总体研究(蔡斯,1976 年)。”⑤

① 此表据据《Ethnomusicologie 批评简史》(1977 年)简化(由恩凯蒂亚提供)。

② J. H. K. 恩凯蒂亚《非洲音乐中含义的问题》,载《Ethnomusicology》6。

③ C. 西格《关于音乐学的整体场论》,载《报告选》1(3)。

④ J. 布莱金《人具有怎样的音乐性?》(How Musical Is Man?),1973 年 西雅图版。

⑤ G. 蔡斯《音乐学、历史和人类学:当今思潮》,载《音乐学当今思潮》。

"ethnomusicology 的学者将自己视作人类学分支(赖斯,1987 年)"。[①] 因限于篇幅,仅列举五条。

回顾 ethnomusicology 这一学科发展的历史,可以发现它的研究范围在逐步扩大。1950 年孔斯特杜撰这一术语时,还只提出"研究非欧洲民族的音乐";[②]或如内特尔所说:"研究西方文明以外的民族(peoples)的音乐","还处于比较音乐学的范畴之内"。[③] 1956 年又有人提出应将欧洲民间音乐研究引入其内。[④] 1969 年胡德提出"研究任何音乐",[⑤]1970 年西格提出"研究人类的全部音乐",[⑥]但这都仅仅是从理论上同比较音乐学一刀两断。

到了近十多年,ethnomusicology 的研究范围扩大到了城市,形成"城市民族音乐学"(urban ethnomusicology),[⑦]关于这一新时期,胡德(1969)早有一段精辟的预言:

> 目前,这一术语有两方面的广泛使用:(1)研究欧洲艺术传统之外的所有音乐,包括欧洲及其余地方艺术音乐传统早期的残存形式;(2)研究一个地方或地区所能见到的所有种类的音乐,例如东京或洛杉矶或圣迭戈的民族音乐学研究可以包含该地的所有各种音乐:欧洲艺术音乐、少数民族居住区的音乐、民间音乐、流行音乐、商业性音乐以及混合音乐等;换言之,即一特定区域的人们所使用的所有音乐。[⑧]

虽然,目前的研究多数仍在上述第一种范围内,而这四十年来研究范围从"非欧洲的音乐"—"民族文化中的音乐"—"人类的全部音乐"这样的扩展只是限于理论上的,但是至少研究"某一地区的所有音乐",即上述范围(2),则确确实实早就有人在实践了。

可以说,ethnomusicology 这一学科 1970 年代以来内涵的扩展已使其名称与孔斯特的初衷不完全一致了。内特尔早就感到 ethnomusicology 名不符实了,他说:"我从前就感到很难(给这一学科)找到一个恰当的术语"。[⑨]

---

① T. 赖斯《关于重建 ethnomusicology》,载《Ethnomusicology》1987 年秋季版。

② J. 孔斯特《音乐学》,阿姆斯特丹版。

③ B. 内特尔《原始文化中的音乐》,剑桥版。

④ M. 布考夫策《论非西方音乐的研究》,载《韦吉蒙讨论会》(布鲁塞尔);W. 罗兹《关于 ethnomusicology 的定义》,载《美国人类学家》58。

⑤ 见《哈佛音乐辞典》Ethnomusicology 条,1969 年。

⑥ 转引 A. 梅里亚姆《从历史与理论的角度看"比较音乐学"与"民族音乐学"的定义》,载《Ethnoruusicolgy》1977 年春季版。

⑦ B. 内特尔《八个城市的音乐文化:传统与变化》,伊利诺伊大学出版社,1978 年。

⑧ 同⑤。

⑨ 见 B. 内特尔 1990 年 6 月 25 日致笔者信。

关于这一学科的前景,有人认为"音乐理论可能构成人类学的一个分支,同样,人类学可能成为音乐理论的一个延伸部分"。① 注意这里广义的"音乐理论"(music theory)代替了"音乐学",表明了一种对传统的音乐学的背离的倾向(见上文(一)/(3))。

蔡斯则在1972年就提出了他的建议:

我赞成一种有关"ethnomusicology"的想法……但我不赞成这一术语……我们需要的是一种具有更大范围的名称……为此,我建议用"文化音乐学"(cultural musicology)这一名称,(其任务是)'研究人类群体之中的音乐行为的异同,描绘世界上各种音乐文化的特征、以及这些音乐文化所特有的稳定、变化及发展等过程。"②

既然名称已与学科内容不完全相符,即使不出新的英文名称,如笔者杜撰的cultural anthropomusicology(或其简称anthropomusicology和cultural musicology),ethnomusicology中译名的相应改动也是势在必行的了,即可定为"人类文化音乐学",简称"人类音乐学"(以别于梅里亚姆的"音乐人类学")或用蔡斯所提倡的"文化音乐学"。这样定名既表达出了该学科"人类"和"文化"的两大范畴、适应了其1970年代以来研究领域的扩展,也可以澄清国内音乐学术界对该学科的误解,并结束该术语原译("民族音乐学")所造成的混乱。

笔者这样定名恰巧与ethnomusicology的另一姐妹学科ethnolinguistics的定名不谋而合,后者现译为"人类文化语言学",而在台湾的辞典里也有译作"文化语言学"的。③

(原载《中国音乐学》1991年第3期)

① J.拉恩《ehnomusicology通向西方艺术音乐的途径》,载《世界音乐》1987年/1。
② C.蔡斯《美国音乐学和社会科学》,载《音乐学视角》。
③ 见梁实秋主编的台湾《远东英汉大辞典》1977年。

第二章　学科现状与倾向

音乐人类学是一门非常活跃的学科，它兼收并蓄各个学科的方法来充实自己的思想库。据说在西方，它的倾向或思潮15年就有一次大的转变。从1960年代梅里亚姆音乐人类学方法形成以来，简直几乎每十年就有一变。首先是1970年前后结构主义方法的冲击，接着是1978年开始视角向城市的转移，然后1990年前后进一步引入后现代研究模式。以下诸篇多作于1990年代，从各个侧面反映了到那个十年为止的倾向和思潮。此外那个十年还有一些前瞻性的倾向，也反映音乐人类学的新前沿及学科未来走向，如：

音乐民族志表述与写作的新风格　即田野工作和写作中加入研究者的主观意识，不再仅仅是冷冰冰的客观描述。有人称之为“带人情味的音乐人类学”（humane ethnomusicology）。虽然提出客观性，事实上还是强调个人洞察、个人直觉、个人性格的作用、偶然性和运气，并努力评估自己对所研究课题的主观影响。（Myers，《音乐人类学导论》1992）新的主观表述风格，是音乐人类学写作风格中近年来的巨大变化。把音乐人类学家本人写进文本中去，这一做法已有二十多年。这种“内省”（reflexive）倾向已深深影响了音乐人类学，产生了文本的新结构模式和新的写作风格。

音乐认知学　这是一个跨越音乐与科学的界限，尤其是音乐同神经科学的联系的领域。虽然音乐认知（cognition）作为一个兴趣领域已有一段时间，神经科学中的发现，很有希望用来洞察音乐如何在人体与人脑中加工、解释。科技将帮助我们追踪音乐创造与记忆的过程。对文化与认知关系的研究，将是21世纪的一个主要领域，将联系一些分支学科，如生物音乐学。布莱金（Blacking，1992，出处同上 Myers）称作“音乐创造生物学”（biology of

music-making),研究音乐与大脑,听力与感知,音乐与神灵附体,身势学(kinesics,研究表意的身势与手势)与表演。

还联系音乐学术的其他领域,如音乐理论家对产生音乐形式、内容与意义的复杂过程的兴趣。这里涉及音乐心理学,研究音乐感知,音乐知识认知的发展和表述,主要寻求人类音乐行为的共性。而音乐人类学则研究复杂社会文化背景中人类音乐经历的多样性。二者共同感兴趣的领域是音乐的意义。(Koskoff, 1992)音乐人类学需要音乐心理学为其确立感知的经验基础、并阐述认知过程,所需的信息,要能同文化信息相结合并用以证明音乐意义的结构;音乐心理学也需要音乐人类学提供他文化的资料,并引导自己探索音乐意义的特殊性、形式及功能。(Tolbert, 1992)(以上出处见本章4)

谢勒梅(2000,见本章4)最近作了这方面的探索。她提出音乐隐含在记忆中,可以从音乐看历史,音乐对文化有记忆作用;她还探讨人们怎样通过音乐传承和表演的过程形成记忆,或记忆怎样通过音乐表演转化为有意义的纪念行为,以及音乐听赏同其他感官的"联觉"作用。这一研究涉及认知过程和心理过程。

网络技术 正如20世纪40年代末的手提式录音机和慢转唱片,60、70年代的卡式磁带和录像技术,以及80年代的CD录放技术,都不同程度地给音乐人类学带来变化一样,90年代以来的互联网技术所造成的影响也许会最大、最深刻,其结果还有待于继续观察,至少传统音乐民族志的载体已开始出现网上刊物这一形式,如"在线民族音乐学"(Ethnomusicology On-Line)和"音乐与人类学"(Music and Anthropology)。这一革命使人们开始反思学科的结构、方法、教学法及研究课题。可以预料,在21世纪,学科的特点与性质还将继续发生变化,并进一步重构。

1. 西方民族音乐学近十年研究倾向

——系统分类与定量分析

西方民族音乐学近十年(1982～1991)在研究什么？研究的对象有什么变化？研究的方法有什么变化？有哪些切入问题的新视角？前五年与后五年相比，有些什么发展趋势？这十年总的倾向是什么？

本文拟通过一系列分类统计的数字，对上述问题作若干定量分析，由此求取客观的结论。抽样分析的根据是两种杂志，即美国民族音乐学学会的《民族音乐学》和欧洲国际比较音乐学研究与文献编纂学会的《音乐世界》(去年起已由欧洲国际传统音乐学会接办)。这十年中，前者发表论文121篇，后者发表论文134篇，共计255篇。这255篇中，前五年(1982～1986)占151篇，后五年(1986～1991)占104篇。

一、系 统 分 类

按照梅里亚姆(1977)的说法，民族音乐学研究有两种系统分类法：(1)按音乐种类分，这是形式的方面，以事物形成概念；(2)按研究方法分，这是过程的方面，按现在的说法，即以切入问题的视角(perspective)形成概念。

1. 按音乐种类的分类

孔斯特(于1950、1959年)认为，民族音乐学研究的目标应是传统音乐，包括部落音乐和民间音乐以及各种非西方的艺术音乐。根据这十年的选题来看，还要加上宗教音乐、移民音乐、混合音乐以及孔斯特所排斥的通俗音乐和西方艺术音乐，而且传统音乐与宗教音乐中也包括了西方的这两

类音乐。研究人类所有的音乐,这是胡德(于1969年)和西格(1970年)早就提倡过的。

2. 按研究方法的分类

继梅里亚姆(于1960年)提出研究文化中的音乐、恩凯蒂亚(于1962年)提出研究作为人类行为的音乐之后,赖斯(于1987年)又提出一个历史-社会(文化)-个人的整体模式。他认为,历史过程包括音乐的历史重建和音乐变化的过程;社会过程包括音乐的社会机构、对音乐的态度和信念、表演场合、文化传统、音乐的教育和训练,总之是指社会制度、文化精神与音乐的关系;个人的过程是指个人的创造、即兴、表演和体验、以及这种体验的认知结构。赖斯还指出,这三个过程之间有着辩证的、双向的联系,每一种过程都不是孤立的。因此本文的分类依据每一论题的主要侧重面,大致区分出是历史的、社会的、还是个人的,虽然有时免不了有些武断。

音乐外因与音乐本身。历史-社会-个人这三种角度都属于"音乐外因"。与之相对的是"音乐本身"的研究,包括音乐分析、音乐概况和乐器介绍等方面。这里存在着一个连续统(continuum),其两个极端分别是纯音乐分析和完全不涉及音乐分析的"音乐外"论述,而在这两个端点之间,则是一系列点的集合,表明切入音乐分析或结合历史-社会-个人角度的各种不同程度。

3. 特殊的视角

十年来,有一些论题超越了按音乐种类和研究方法的分类法,形成了一些特殊的视角,笔者称之为第三种分类法。最明显的是《音乐世界》(每年出三期),几乎每一期都有一个专辑,论述一个题目,而且几乎年年有一个专辑是从一个特殊视角出发的。如:音乐文化的比较(83/2)、音乐的共性(84/2)、音乐变化(86/1)、儿童音乐(87/1)、表演群体论(89/2)、强制的移民与音乐(90/1)、音乐与音乐研究中的妇女(91/2)、即兴的新视角(91/3)。而《民族音乐学》则没有那样密集的专辑,它只是每隔三年以一两篇重头文章再加一篇或一组评论的形式推出一个专题,如:比较社会音乐学(84/3)、历史-社会-个人的整体模式(87/3)、音乐实践的描述与描述的实践(90/3)。

认识论上的重新取向。上述最后一组文章表明了近年来民族音乐学界在认识论上的重新取向,即有了一些基于当代人类学的新认识框架。诸如

一群人在性别(gender[①])、年龄、种族、阶层等方面存在着有形－无形的“劣势”(handicap)、即一些重大的差异的方面,“显然超越了民族的界限”。共识(consensus)几乎完全消失,个性和亚群体现象(subgroup,指上述由性别、年龄、种族、阶层划分出来的群体)变得更重要了。结果是,个体和亚群体的特性(或认同、归属,identity[②])被看作主要是由矛盾、差异和对立所造成的。(格雷尼尔和吉鲍尔特,1990)这样便可以解释,西方民族音乐学研究的视野何以超越了所谓的“其他”(other,指非西方)民族,而转向了差异所造成的女性、儿童、移民飞地、社会下层等亚群体音乐文化。

另一种新的认识框架也同差异有关,即背景(context)的时空转换。背景有多种层次:时间背景和空间背景;此时此地(immediate)的背景和彼时彼地(distant)的背景;前景、中景、背景。(图里诺、布鲁姆,1990)这几年有一些文章研究时空背景的转换。空间背景转换,如某种音乐从农村向城市的转移(即城市化),其中也包括了文化个性或认同过程(identity)的转移;移民飞地的文化则是非西方的背景转移到西方的背景之中所造成的。时间背景的转移,如某种传统音乐文化处于现代都市文化背景中的状况。时空背景的转移也造成了差异,由此而产生了“比较”的视角,但已不仅仅是以西方为中心的东西方的比较,更突出的是多种(包括超越民族的)文化的相互比较;差异这一视角也引起了对“变化”及同其相关的“即兴”(即兴亦造成变化和差异)的研究。(内特尔,1990)差异还表明了各种文化是处于动态之中的,是互相影响的。

4. 三种分类——两次飞跃

从1950年代以来的按音乐种类的分类,经过1960年代以来按研究方法的分类,直至1980年代以来按“差异”的分类,显示出西方民族音乐学界在认识论上的两次飞跃。第一次飞跃,按照梅里亚姆(于1977年)的说法是“强调过程重于形式”,表明了同比较音乐学“决裂的开端”。第二次飞跃,则“超越了民族的界限”(见1、3、1),是否又表明了开始同“民族音乐学”决裂、并进入了人类学?

---

① Gender一词在文化人类学中常指人的生理性别(sex)所含有的文化意义。

② Identity,指个人与他人或群体在心理上趋同的过程,包括有社会、文化、民族、群体等的认同(即求得同一性)。亦可指个人或群体固定不变的特性。

二、定量分析

下面将本文所根据的1982至1991年期间出版的《民族音乐学》和《音乐世界》中的255篇文章按上述三种分类方法组成多项统计表格,在每项表格后,都有若干分析和归纳,最后则总结出西方民族音乐学近十年来几条大的发展趋势。

1. 按文章所研究的音乐种类的统计(以下各统计表中标有※处的所在行系文章总计,标有▲处的所在行是指占文章总数的百分比。):

表1:《民族音乐学》

	传统音乐	宗教音乐	移民音乐	通俗音乐	混合音乐	现代创作音乐	其他
1982	5	4		1			6
1983	11		1			1	1
1984	11			1	1		1
1985	5	1	3				2
1986	10	2		1			3
1987	9	2				1	4
1988	5	1	3				1
1989	8	1					2
1990	2		1		1		3
1991	2						1
※	68	11	8	6	2	2	24
▲	56%	9%	7%	5%	1.6%	1.6%	

表2:《音乐世界》

	传统音乐	宗教音乐	移民音乐	通俗音乐	混合音乐	现代创作音乐	其他
1982	5	5	2		3		2
1983	5	2					10
1984	3	3					9
1985	11			1	1		1
1986	6	7	1		1	2	2
1987	6			1	1		4
1988	3	1					
1989	4	1	1	1			7
1990	7		5				
1991	2	4	1	1			3
※	52	22	10	4	6	2	38
▲	39%	16%	7.5%	3%	4.5%	1.5%	

表3:《民族音乐学》和《音乐世界》

	传统音乐	宗教音乐	移民音乐	通俗音乐	混合音乐	现代创作音乐	其他
▲ 占文章总数	47%	13%	7%	4%	3%	1.6%	24%

表1、2、3趋势归纳:

1）如同四十年前孔斯特所说的状况,这十年中,民族音乐学研究的主要对象仍是传统音乐,这方面的题目将近选题总数的一半;再加上宗教音乐,约占文章总数的6成。

2）研究其他音乐的题目占总数1/7弱。其中较突出的是对移民音乐的研究,达到37%。

表4:《民族音乐学》和《音乐世界》
前五年与后五年的趋势比较

	传统音乐	宗教音乐	移民音乐	通俗音乐	混合音乐	现代创作音乐
1982－6▲	48%	16%	5%	3%	4%	1%
1987－91▲	46%	9%	11%	6%	2%	3%

表4趋势归纳:

1）前五年与后五年相比,传统音乐的研究略有减少(－2%),而在《民族音乐学》杂志中减少幅度则较大(从59%跌至52%,减幅达－7%)。

2）宗教音乐研究也有大幅度减少(－7%),这在《音乐世界》中更为明显(从21%跌至9%,减幅达－12%)。

3）移民音乐则有较大增长(＋6%),这在《音乐世界》中更明显(从2.5%增到13%,增幅达＋10.5%)。

4）通俗音乐和现代创作音乐也略有增长(增幅分别达＋3%和＋2%)。

表5:《民族音乐学》和《音乐世界》
西方音乐研究前五年与后五年的趋势比较

	民间音乐	宗教音乐	创作音乐	总计	占文章总数
1982－6	5	2	0	7	5%
1987－91	8	0	2	10	10%

表5趋势归纳:

后五年对西方音乐的研究题目比前五年有增长(+5%),主要表现在对西方民间音乐的研究上。对艺术音乐的研究仍微乎其微(总共才只有2篇)。

2. 按文章的研究方法的统计:

表6:《民族音乐学》

	历史角度	社会角度	个人角度	音乐本身	其他
1982	1	4	4	5	2
1983	2	5	5	1	1
1984		6	6	2	
1985	1	3	1	5	1
1986	1	5	5	4	1
1987	1	6	4	3	2
1988		5	1	3	1
1989	2	6		3	
1990	2	3	2	1	2
1991	1	1			1
※	11	44	28	27	11
▲	9%	36%	23%	22%	9%

表7:《音乐世界》

	历史角度	社会角度	个人角度	音乐本身	其他
1982	1	4	2	9	1
1983	2	4	4	2	5
1984	1	4		1	9
1985	5	3	1	3	2
1986	4	7	2	2	2
1987	1	5	1	4	3
1988		1	3		
1989	2	3	3		5
1990	2	7	1	1	1
1991	1	3	4	1	2
※	19	41	21	23	30
▲	14%	30%	16%	17%	23%

表8:《民族音乐学》和《音乐世界》

	历史角度	社会角度	个人角度	音乐本身	其他
▲	12%	33%	19%	20%	16%

表6、7、8趋势归纳:

1）民族音乐学这十年的主要研究视角仍旧如同50年代后半期以来那样，多从社会过程着手，这方面论题占去了文章总数的1/3。

2）历史与个人的视角合起来也近1/3（31%）。个人的视角比历史的视角要多（+7%），这在《民族音乐学》中更明显（+12%）。

3）历史－社会－个人三种视角合称为“音乐外”研究，占文章总数2/3弱（64%）。对音乐本身的研究只占总数的1/5。“音乐外”与音乐本身两种论题之比为3:1强。

表9：《民族音乐学》和《音乐世界》
前五年与后五年的趋势比较

	历史角度	社会角度	个人角度	音乐本身	其他
1982－6▲	12%	30%	20%	22%	16%
1987－91▲	12.5%	38%	18%	15%	16.5%

表9趋势归纳：

1）前五年与后五年相比，对社会问题的研究继续有较大幅度的增长（+8%）

2）单纯对音乐本身的研究则有较大幅度的减少（－7%）。

3）整个“音乐外”研究增幅也较大（+6.5%）。

4）对历史、个人的研究则无多大变化。

表10：《民族音乐学》和《音乐世界》
音乐分析前五年与后五年的趋势比较

	纯音乐分析	社会背景中的音乐分析	两种分析总计
1982－6▲	9%	2%	11%
1987－91▲	12.5%	9.5%	22%

表十趋势归纳：

1）音乐分析占文章总数1/6强（16%），其中纯分析占11%，文化背景中的分析占5%。

2）在“音乐外”研究增长、音乐本身研究减少的背景下，前五年与后五年相比，音乐分析的总体百分比却上升了很多（+11%），但纯分析只略有增长（+3.5%），历史—社会—个人背景中的分析则有较大升幅（+7.5%）。

3. 对运用特殊视角的文章的统计：

表 11:《民族音乐学》

	音乐变化	音乐与性别	音乐与时空转移	儿童音乐	文化比较	方法论
1982	1	1			1	4
1983	2		2			1
1984			2	1		2
1985		1	3			2
1986	1	1				2
1987	4					4
1988			3		1	1
1989	2	1				1
1990			1		1	3
1991						1
※	10	4	11	1	3	21
▲	8%	3%	9%	1%	2.5%	17%

表 12:《音乐世界》

	音乐变化	即兴	音乐与性别	音乐与时空转移	儿童音乐	文化比较	音乐共性	方法论
1982				2		2		3
1983						5	2	5
1984							6	
1985						1		1
1986	6			1				2
1987					4	1		5
1988								
1989	1			1				5
1990	1			6				
1991		3	4	1				1
※	8	3	4	11	4	9	8	22
▲	6%	2%	3%	8%	3%	7%	6%	17%

表 13:《民族音乐学》和《音乐世界》

	音乐变化	音乐与性别	音乐与时空转移	儿童音乐	文化比较	方法论
▲	7%	3%	9%	2%	5%	17%

表 14:《民族音乐学》和《音乐世界》
方法论前五年与后五年趋势比较

	特殊视角	方法论
1982 - 6▲	27%	15%
1987 - 91▲	36%	18%

表 11、12、13、14 趋势归纳:

1) 特殊视角在民族音乐学研究中占了近 1/3(30%)

2) "时空背景的转移"(主要论述移民与音乐的关系,传统在现代框架

中的状况等问题)，是其中数量最多的一个项目，占了近1/10(9%)。

3）第二大项是音乐变化的视角，占总数的7%。

4）方法论的论题占了1/6强(16%)。

5）前五年与后五年相比，就两种杂志共有的五项来看，运用特殊视角的比例增加了很多(+9%)。其中除“音乐文化比较”比例下降外，其余均有不同程度的增长，增长最多的是移民的视角(+5%)。

6）1985年以来已不再有运用“共性”视角的文章。

三、对近十年选题倾向的总结：十大趋势

1）民族音乐学的主要研究对象仍旧是传统音乐，虽然近五年其所占比例有下降的倾向。

2）宗教音乐是第二个研究大项，但近五年却有较大幅度的减少。

3）第三大项是对移民音乐的研究，近五年其比例有显著增长。

4）近五年对通俗音乐、现代创作音乐、西方民间音乐等的研究的比例都略有增长。对西方艺术音乐的民族音乐学研究却依然微乎其微。

5）研究方法主要仍是从社会问题切入，这一视角所占比例近五年来继续有较大幅度的增长。

6）历史与个人的视角是另两个重要切入点。表明对历时法，对个人创造、体验的重视。

7）单纯对音乐本身的研究仅占较小比例，且仍在继续减少。

8）历史－社会－个人这三种视角统称为“音乐外”研究，总体上已大大超过对音乐本身的研究，即已成为今日民族音乐学研究的主流，且近五年来还呈增长之势。这表明民族音乐学着重研究的是历史与社会中个人的音乐行为，而不是音乐作品，即已加入到人类学的范畴之中。

9）在人类学的主流背景中，音乐分析仍占一定比例，且近五年来还略有增长之势，其中文化背景中的音乐分析有显著增长，表明了人类学与音乐学相结合的前景。

10）特殊视角占有较大比例，且还在增长。特殊视角大多可归结到“差异”这一问题上去，其中“时空背景的转移”是数量最多的一项。这是民族音乐学界在认识论上的又一次飞跃。

共性与个性之间的否定与再否定。如内特尔(于1983年)所说，19世

纪西方音乐学术界提倡的是共性,即以西方为中心的比较所得出的共性。20 世纪初,人类学家、比较音乐学家否定了共性,认为音乐文化具有多样性。60 年代末,多样性又被共性所否定,但这时的共性已摆脱了西方中心论,是多文化比较的结果,且“包含了差异”。笔者认为,80 年代出现的“差异”问题及其所涉及的个性问题是对共性的再次否定。如上文所述,该问题已突破了“民族”的范畴,进入了人类学的研究领域。

附记:民族音乐学界之外的民族音乐学研究

美国音乐学界有两种杂志,即《音乐季刊》和《美国音乐学学会杂志》,1985 ~ 1991 年间有关民族音乐学、或运用民族音乐学方法的选题共有 24 篇(1982 ~ 1984 年没有这方面选题),统计如下:

附表:《音乐季刊》和《美国音乐学》:民族音乐学的研究

	非西方传统音乐	通俗音乐	社会角度	特殊视角	音乐文化比较
▲	6	5	10	3	4

趋势归纳:

1) 非西方的传统音乐的研究已开始进入音乐学领域。

2) 通俗音乐研究也被音乐学界所接受。

3) 西方艺术音乐研究也运用了民族音乐学的社会视角,探索音乐与社会的关系。

4) 音乐学研究也运用了即兴、变化、性别等探讨“差异”的人类学视角。

5) 除东西方音乐文化比较外,还有多文化的比较。

引文出处:

Blum, S.

1990 Response to the Symposium Papers, Commentary. *Ethno.* 34(3)

Grenier, L. & Guilbault, J.

1990 “Authority” Revisited: The “Other” in Anthropology and Popular Music Studies. *Ethno.* 34(3)

Hood, M.

1969 Ethnomusicology, *Harvard Dictionary of Music.* 2nd Ed.

Kunst, J.

1959 *Ethnomusicology*. The Hague, 3rd ed.

Merriam, A. P.

1960 Ethnomusicology: Discussion and Definitions of the Field. Ethno. 4(1)

1977 Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical Theoretical Perspective. *Ethno.* 21(2)

Nettl, B.

1983 *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts*, Urbana

1990 Preface (to New Perspectives of Improvisation). *World of Music* 33(3)

Nketia, J. H. K.

1962 The Problem of Meaning in African Music. *Ethno.* 6(1)

Rice, T.

1987 Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethno.* 31(3)

Seeger, C.

1970 Toward a Unitary Filed Theory for Musicology. *Selected Reports* 1(3)

Turino, T.

1990 Structure, Content, and Strategy in Musical Ethnography. *Ethno.* 33(3)

(原刊《世界音乐文丛(1)》人民音乐出版社 1992 年)

2. 民族音乐学最近二十年的方向

[美] 布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)

本文概述民族音乐近二十年来所强调过的一些领域,进而述及所关注的几个重要问题,然后评价民族音乐学影响音乐世界和学术研究的某些方法。

音乐与文化

比较音乐学最早的文献坚持对所研究的音乐进行系统分类,如:原始或部落音乐、东方艺术音乐以及民间音乐。在某种程度上,这些领域至今仍然是大多数民族音乐学学者所研究的。然而,学者们对这些术语有点不满,因而逐渐采用其他方法来划分音乐世界。关于分类方法的态度变化也已促使民族音乐学学者去研究从前不属于自己范围的音乐。

西方艺术音乐 最突出、也许是最有意义的新领域是西方艺术音乐及其文化。民族音乐学方法有利于理解这一音乐,这种想法可回溯到早期对流行音乐的研究(Cantrick,1965)、早期对音乐文化所作的马克思主义倾向的分析(Finkelstein, 1960)、以及对作为艺术音乐源泉的民间音乐与非西方音乐的研究。梅里亚姆(1964)避免把民族音乐学定义为任何特定音乐或文化的研究,在他的《音乐人类学》中大量引用了西方社会的实例。

那么对西方音乐的何种研究可称作民族音乐学呢?这里有四个广为接受的主要特点:对研究文化中的音乐的兴趣,对世界音乐的比较研究,实地研究,以及对一个社会中所有类别音乐的研究。因此研究作为文化的一个方面的音乐也许涉及对天才概念的研究,这是西方音乐教育的一个特征,也

是理解西方艺术音乐史一个主要问题(见 Kingsbury, 1988)。也可以研究20世纪音乐思想中莫扎特的概念,即事实与传说之间的关系,以及在何种程度上,史学家与音乐家对莫扎特的看法决定了对他的音乐的理解与分析。还可以研究音乐才华与道德至上之间的关系,因此研究史学家怎样评价音乐家的某些态度,使之与他们的表面形象一致。这样,民族音乐学学者也许希望检查对一些著作所作的广泛流传的音乐学批评:如关于贝多芬怎样不合常情地对待自己的侄子和其他亲属,关于臆测的莫扎特的无教养的行为(如彼得·谢弗的《阿玛丢斯》一剧所描绘的),关于瓦格纳的反犹倾向。

民族音乐学的定义之一——对世界音乐的比较研究,要求用研究非西方体系的方法来研究西方音乐。这种研究可能不得不包括传统音乐学很少涉及的一些领域,诸如音色、演唱风格和数次表演之间的差异。西方音乐中运用民族音乐学田野工作的概念可能导致对听众的音乐趣味和行为的研究,或对诸如音乐会、教堂仪式、录音和彩排等音乐事项的描述。还有,民族音乐学对某一个社会中所有类型的音乐都感兴趣,这一观念提出,既要研究范例,也要研究普通的例子,研究各种级别的音乐之间的关系(这是已广泛探讨过的领域,如民间音乐与艺术音乐的关系),以及研究民间系统分类的问题。

通俗音乐 虽然有大量的讨论认为,在民族音乐学内包括西方音乐研究有好处,实际上,这方面的研究不多。然而重要的是,民族音乐学的思想已对历史音乐学产生了冲击,历史音乐学学者逐渐认识了民族音乐学的方法与概念。他们对"艺术"音乐框架的音乐更感兴趣了,有时候用"通俗音乐"(vernacular music)这一名称指流行音乐(popular music)、轻音乐、半古典音乐以及民间音乐;他们也加入了符号/符号学日益增长的热潮;他们对口头传统在欧洲乐谱曲目的发展中可能起的作用很感兴趣。他们的研究范围更广了。

事实上,民族音乐学学者亦是如此。在西方学术中,音乐系统分类和文化类别都发生了变化,文化往往更加专注于从前忽视了的或至少没有挑出来给予特别关注的音乐种类。换言之,虽然民族音乐学学者始终对所有的音乐感兴趣,但他们最初只是关心音乐的可靠性、文化界限和口头传统,他们以此区分各种音乐,按这些界限来研究音乐世界。然而,关注目标的变化带来了传统分类法的变化,音乐的新的分类又促使研究重点的变化。因此,

人们现在发现,民族音乐学的兴趣聚集在“流行”、“城市”、“少数族裔”等音乐,以及一地居民中特别的群体——如妇女——的音乐。

流行音乐 流行音乐加入到民族音乐学的传统研究内容之中,这一过程大约始于1970年,但其根子则在40年代后期(Waterman, 1948;Cantrick, 1965;《流行音乐》,i,1981),这表明人们从民族音乐学发端之时起就想放弃主宰该学科的某些概念。民族音乐学对流行音乐的研究起初兴趣在于作为非、欧两大洲风格汇聚的美国黑人音乐;由于那种混合,民族音乐学关于研究未丧失原汁原味的、未混合的、因而完全可靠的音乐的思想开始动摇了。的确,在全世界,流行音乐成了上述早期理想的对立面。它经常表现出文化上、风格上的结合,往往转瞬即逝,不被其社会视为高级艺术,也不算是重要的仪式或文化表演。它曾是各种音乐学家认为不值得研究、或许也不值得表演而加以回避的那类音乐。随着第三世界城市的发展,随着民族音乐学中的典型学科——如人类学和民俗学——对文化变化日益强烈的兴趣,民族音乐学学者逐渐承认,全世界的流行音乐是世界大多数人所喜爱的音乐类型。因此,研究加勒比和拉美的非洲起源的流行音乐,非洲的抗议运动中所运用的音乐,中东和印尼流行音乐中西方和非西方因素的结合,以及印度的电影音乐,在近十年中都是举足轻重的。

城市音乐和“少数族裔”音乐 城市人口的增长,民族音乐学家近来想撤出在孤立的农村的“田野”工作,以及分支学科城市人类学的发展,这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。这种新的倾向同接受流行音乐为合法的研究有很大关系,但也离不开对游离于各文化间、各民族间、各社会背景间的移民和音乐日益增长的兴趣。如巴西的巴伊亚、美国的新奥尔良和芝加哥等地的非洲音乐、以及底特律各区域的波兰民歌,它们的生存方式,纽约操西班牙语的美国人的文化和美国黑人文化的关系,还有从田纳西移至芝加哥的乡村音乐和西部音乐的命运。另一方面,中欧犹太音乐家所表演的德国古典音乐在进入以色列后的变与不变的方面——上述都是使回到城市的民族音乐学学者感兴趣的那种研究例子(见 Schramm, 1975;Pawlowska,1961;Erdely, 1979;Behague, 1984)。当然,早期的研究也是在城市里进行的;研究印度与日本音乐的学者分别在德里与马德拉斯、东京与京都工作。近来新的方面在于,注意的显然是城市环境,成为现代都市特点的文化与音乐的汇聚,都市作为研究音乐文化的独特的、综合的环境这样一种观念。

与这些密切相关的是“少数族裔”(ethnic)音乐,这是1960年以来的政治气候中一个有用的类别,已用它来避开诸如民间音乐、流行音乐和艺术音乐这些旧名称用于特定群体时那些不可取的方面。如需要在民间音乐中找寻农村来源或至少是最早的形式,或研究旧金山中国戏曲(一种“艺术”音乐)与芝加哥捷克人的街头乐队(“流行”音乐或也许是“民间”音乐)之间起源的基本差别,若用“少数族裔”这一名称,则诸如此类的问题皆可避免。区别“少数族裔”音乐和其他音乐确实尚未遇到过困难。有些学者很有兴趣为民间音乐下定义或重下定义,但广泛使用“少数族裔”这一称谓可能恰恰又制造出新问题。然而“少数族裔”这一概念为1960年以来才真正开始繁盛的民族音乐学研究的领域提供了一个立足点,即对少数民族和移民曲目的研究。尤其是对离开自己家乡的音乐的命运,如美国黑人、海外印度人、美洲诸国的欧、亚移民、以色列在欧洲及中东的居民等曲目,已逐步产生特别的兴趣(例见《亚洲音乐》[Asian Music]的几篇研究,xvii/2,1986;Baumann;1985;《民族音乐学报告选》iii/1和vi)。孤立的音乐保存旧有特点的程度,它们接触异乡音乐或置于新的文化/社会背景时的变化方式,这些当然是上述兴趣的理论检验标准。

这一兴趣领域的一个重要方面是,音乐有作为文化标准的作用。每种文化群体都将自己主要地联系于一种音乐、曲目或风格,这一假定又回到了民族音乐学的早期历史,说明了人们想从小型实例中得出结论。逻辑上即得出这样的理论,虽然一个社会或一个人可能会参与多种音乐曲目或风格,但可能有一种音乐可以恰如其分地称作为该文化的音乐。

民族音乐学学者日益承认,一个社会可以从音乐上按各种不同的方式来划分,因此学者们开始专注于某地人口中各阶层的曲目和音乐行为。虽然他们曾经研究一个部落的歌曲这样的小型实例,并假定这些例子属于同类曲目,他们后来还是开始研究语言、宗教、种族上的少数人的群体。这导致对过去大多忽视了的社会其他阶层——尤其是妇女和儿童——日益增长的兴趣(见Ellis,1970;Blacking,1967;Frisbie,1980)。然而大量文献几乎还在产生,如国际传统音乐学会和民族音乐学学会1987年年会关于音乐与性别的特别会议所示(也见Koskoff,1987)。长期以来假定,有风格广泛分布的儿童音乐,最近的研究检验、证实了这一假说。对特定社会以及更大范围的妇女音乐的研究,对妇女独特的曲目以及她们对一般曲目及音乐生活的参与的研究,都成了探索的新领域。

过　　程

如果1980年代的民族音乐学研究不同以往,主要区别在于对过程,对作为过程而非仅仅作为产品的音乐的研究兴趣日益增长。也许可以说,现在更多的兴趣是在事情发生的方式,而不是事情所处的状态。概述其中一些过程(及其归类),必然就如同将曲目归属于各种音乐和文化之下,因为这些音乐与文化亦是过程的结果。

变化与涵化　历史音乐学用历时观,民族音乐学用共时观,这是以往的范式。这样的范式绝非恰当,尤其在近年,历时观实际上已开始主宰民族音乐学。浏览一下1970年代和1980年代的主要杂志中的研究,可看出一半以上的题目实质上都关注音乐怎样作为一种变化中的现象(Nettl,1986)。但民族音乐学仍不同于历史音乐学中的典型研究,后者更多关注特定事件和变化而非一般规律和模式。民族音乐学学者确实关注一般情况下音乐以什么机制和规律发生变化。人们已试图划分出变化的类型,梅里亚姆首先提出,可区分出从一种文化内部激发的变化(也许是文化/音乐体系中所固有的),以及由于同其他音乐和文化接触而发生的变化(1964)。人们多关注后一种变化,因为可观察到的种种事件,通常都含有急速发生的、容易描述的文化间的接触。从内部激发的变化则可能较缓慢,产生自大量的个人行动,难以让文化局外人描述,也难以组织成模式。构成西方音乐史主体的变化类型正属于这一类,当然用民族音乐学的视角来分析它也许有好处。

西方影响　涵化最重要的渠道是西方音乐和音乐文化的因素传之其他文化,这的确是20世纪世界音乐史上最重要的事件。虽然研究西方影响是总的文化接触研究中的一个分支,但仍可独立进行,其理由如:通常学者可得到有关西方音乐和音乐文化的全面知识;总的来看,在西方社会存在着一个统一的音乐体系;可以看到西方对许多文化的冲击,由此产生比较的视角。对这些影响的研究需要认识西方音乐的某些重要特征和概念——如功能和声体系,或大合奏的重要性,记谱的盛行,某些乐器如钢琴、小提琴和吉他的支配地位,因作曲家而闻名的创作作品的重要性,大众音乐会的概念,以及不受社会/仪式的限制、任何人、任何时候皆可有音乐的概念(例见Nettl,1985)。上述思想强调了这样的概念:音乐世界由一系列不同的音乐组成,每种音乐都联系着一个社会,并有一些重要特征。因此,各种音乐之

间的冲突成了研究的模式,结果要求区分世界各社会面临西方音乐文化所产生的不同反应。

这样,有些社会抵制西方入侵,保持自己的传统音乐基本完好无损,而另一些社会则差不多抛弃了传统,仅留存其残余。更常见的是,有些社会从传统音乐与西方音乐的结合中创造出新的形式,而另一些社会则似乎把社会划分成几部分,每一部分各有一种主要的音乐爱好。在有些文化中,西方因素冲击了音乐风格,在另一些文化中,这种冲击则主要在音乐机构和行为方面,或在音乐思想上。一些社会将自己的传统"博物馆化"了,仅存活在文化中孤立的小块地区;另一些则采纳了西方音乐,同时也保存较古老的传统,用之于特别的文化表演。已提出若干分类体系。布莱金(1978)区分出不同类型和程度的变化。我本人提出过十一种反应,其中两种囊括了其他,一为"现代化",即改编西方特征用以加强,而非代替传统的主要音乐价值,一为"西方化",即用主要的西方音乐价值代替传统的价值(Nettl,1978)。卡托米(1981)提出过部分相似的分类,希洛和科恩(1983)则提出一个分为九类的连续系统,产生于传统音乐与西方音乐的相互影响,以音乐风格与观众类型为基础。M. 麦克莱恩(1986)则进一步研究了大洋洲的事项。

大众媒体 同西方影响这一范畴相关并重叠的一个过程是音乐声音(以及行为)通过大众媒体的传播。这也是早期的民族音乐学学者避而不研究的一个现象。事实上正是因为录音的发明,民族音乐学才得以产生,但长期以来忽视了下列事实:商业录音公司在20世纪之初就开始录制非西方(主要是亚洲)音乐和少数族裔(主要是北美)音乐,包括美洲印第安人音乐,当时这些唱片主要是供这些少数族裔群体消费的(Racy, 1976, Gronow, 1982)。从此,唱片、收音机以及最后是电影和电视便成为世界音乐文化中重要的传播来源。只是在60年代初,民族音乐学学者才开始对社会媒体的作用发生了很大兴趣;起初主要是用早期录音作为材料来源。对媒体影响音乐文化的程度的研究,至今主要是在中东以及美国少数族裔方面(录音材料),还有印度音乐方面(电影材料:Arnold,1985)。最近对中东、非洲和印尼流行音乐的研究(见《流行音乐》,1981 -5)真正有助于对录音工业的理解。反过来,似乎可作恰当的建议,通过更仔细地研究在表演实践的传播和观众的造就之中,录音和其他媒体的使用,以此充实20世纪西方艺术音乐史的内容。

民族音乐学学者始终对研究口头传统感兴趣;但直到最近才开始考虑

处于纯粹口头传播和乐谱传播两种方式之间的各种声音来源。因此,研究大众媒体的作用就很重要了,不仅因为媒体在世界音乐文化中起着重要作用,也因为媒体会使对音乐传播问题的全面研究更加复杂精深。

城市化 既然已设立民族音乐学的一个分支专门进行城市研究,其主要任务之一就是理解涉及音乐的城市化过程。然而,说到"城市民族音乐学",我们实际是指专门研究"第二次城市化"。作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心;或从一开始就是多元文化的城市中心——如差不多是在20世纪发展起来的某些非洲城市——是如何确立的。虽然肯定有些欧洲城市曾经、并继续履行多种文化功能,并在20世纪前夕聚集了若干原本会是独立的社会——如维也纳、伦敦和伊斯坦布尔,但城市快速发展,联合起来作为各社会群体对峙的地点(这些群体有近期来自国外的或来自农村的移民),则基本上是19世纪末20世纪初的现象。最特别的城市如墨西哥市,其巨大发展是内地人口涌入的结果。又如拉各斯,是由构成尼日利亚民族的几个少数民族群体同来自同西非其他地方的劳动者以及欧洲人结合而成的;底特律,19~20世纪之交经历了南方高原白人贫农、前南方邦联各州农村及种植园黑人、欧洲尤其是东欧国家许多移民的涌入。所有这些少数民族群体都曾部分地保持过独立,同时相互之间又确立了冲突、合作与交流的关系:每个群体内部往往又再分出几部分,不同程度地信守昔日的习俗与价值观。

民族音乐学的目的是调查这些群体如何使用音乐达到自己的目的,其音乐风格和曲目、音乐行为以及关于音乐本质和功能的思想如何在城市化的过程中发生变化。主要有三种研究,即:农村民间音乐(主要是欧洲的)被带到城市后的命运(见 Erdely,1979);亚洲古典音乐在现代化的城市环境中的命运(见 Riddle,1983);以及流行音乐体裁从其他现存的音乐风格和体裁的结合中的确立(见 Coplan,1985)。一般性理论的文章不多,但发表了一定数量的关于方法论,尤其是关于田野工作方法的阐释的文章(见 Schramm,1982)。在进行这些研究时,民族音乐学学者尤其意识到了音乐作为文化标志的重要性,即作为一个族群用以表达自己区别于他群体的独特性的东西,用以实现群体聚合,但也用作不同文化间交流的手段。至于音乐如何受整个城市环境的影响,上述这些学者尚未得出一般结论,但是已研究了这种环境中某些组成部分的影响,如流行音乐的发展;媒体的影响;不同文化群体间的密切关系和对立;专业化的发展。对城市文化日益增长的

兴趣加强了几十年来令民族音乐学学者着迷的问题，我想到各种音乐文化的极其多样性，而某一种单一的，但却在全世界传播的音乐文化也可能得到发展。

文化残余　讨论对过程的研究时应提及各种文化残余，虽然在某种意义上它们是“消极”过程；即是说，在其他方面正在发生变化的情况下，这些残余保留了一些文化因素。民族音乐学历史上最明显的，也是最悠久的，是所谓的边缘残余，即在一种文化的地理分布的边缘地带保留着昔日的文化因素。这种典型已在新世界的背景中（运用欧洲民间音乐曲目的传统），美国黑人的背景中，以及后来在其他海外/移民族群中加以研究，这一现象最早的研究者，如塞西尔·夏普（研究美国的外国民歌）或格奥尔格·许纳曼（研究俄国的德国移民），他们主要的兴趣在于：是否可能揭示早期一般不为人知的歌曲、曲目和乐器，以及较小程度上还要发现支配文化中心与周边关系的原则。该兴趣的第二次高潮包括研究美国黑人音乐及其在多大程度上反映了非洲音乐（并包含其残余因素）。这些研究有政治的含意，因为它们涉及美国黑人的艺术创造能力、真正的非洲性格的保留或仅仅是欧洲材料的借用等诸方面所达到的程度。由于运用了较成熟和现实的研究途径，这些问题的尖锐性得以缓解（见 Westcott，1977）。

1960 年代到 1980 年代对边缘残余因素的研究已朝两个方面转变：（1）研究音乐的移入，或音乐材料在一基本不同的语言环境中的残余；（2）除音乐风格和声音以外，对社会惯例和习俗的残余的兴趣，尤其包括对表演的分析，如 1970 年以来美国民俗学学者所做的。

对“文化残余”的研究应试图回答下列问题：旧形式的残余在多大程度上同距离文化中心的远近相关，这种残余在何种程度上产生自其他文化包围之中的文化群体的社会需要——进而处于新环境的音乐其风格关系在什么程度上影响自己的保存。虽然早期对移民音乐的研究主要是关于移植到新世界的欧洲民间文化以及源于非洲的材料（文化融合的理论揭示了其同欧洲材料的相似性），但对亚裔美国音乐同美国主流风格的相互影响的研究，产生了新的、也许是不同的问题。

研究美洲国家中亚洲因素的残余（如 Riddle，Carlin，Wong，Arnold，1985），具体事例表明，亚洲的旧形式生存了下来，但也适应了新的社会环境。研究主要涉及移植到新的、但也是城市环境的城市体裁（同源自农村、来到新世界都市后不久社会功能就发生重大变化的欧洲民间音乐截然不

同)。研究也表明,音乐可以很快就成为族群性的标志(如越战结束时移民的情况),而且音乐可以保留这种功能达数十年(如旧金山华人戏曲)。虽然美洲国家提供了移民音乐的主要范例,其他地区也可作比较。一种受到广为研究的文化是以色列文化,其源于中东的民间音乐所具有的持续力被研究得尤为透彻,但人们也研究那里的西方艺术音乐作为文化群体内聚力的保存机制的作用(见 Gerson-Kiwi 和 Shiloah 的概观,1981)。总的看来,在近年来的民族音乐学研究中,对古代遗风的兴趣少了,人们的兴趣已转向新近变化的过程。

历史 然而,对传统意义上的历史的兴趣并没减少。民族音乐学学者主要关心非乐谱的传统,那使他们去研究当前的变化过程,去分析据说是变化的结果的东西。1980 年代,不像 20 世纪初那样,人们实在很少有兴趣去作地理分布层的推测、进化论体系的构筑那样的历史研究。但是民族音乐学学者正在更多地考虑考古证据(见考古音乐学研讨会。Kickmann 编,1985)。也研究传统意义上的历史,如使用早期文献,包括来自被研究文化的理论文章和旅行者、传教士、政府特使那一类人的早期报告(见 Harrison,1973;Oesch,1984)。也有众多的兴趣从世界各个社会的角度看历史,如"人类生活中的音乐"这一项目,其目的是编写世界音乐史的全貌,只要可能,所论述的社会都由当地学者撰写(也见 Blum, Bohlman 和 Neuman,1991)。

指出这些历史研究里变化了的音乐概念,是很重要的。虽然主要焦点也许仍在音乐作品与音乐风格上,民族音乐学的史学家们已更加倾向于将音乐看作由声音组成,或确实接受(不总是很明显)梅里亚姆的"声音 - 行为 - 概念"的音乐三分模式。

复兴 20 世纪社会史的一个特点是对少数民族认同和个人/群体的祖先——"根"的概念——日益增长的兴趣。那同广泛的族群移民运动、变化中的政治疆界、新的民族国家的创立、被迫和自愿的迁移出境等相关。民族音乐学学者已经认识到复兴运动中音乐的重要性,早期音乐的恢复,成为整合社会、促进少数民族认同的一种方法,以及音乐作为文化界限标志的重要性。

其他 到此所提及的那些过程,涉及所有音乐文化和曲目中的变化。但近年所关注的问题也包括在个人生活中起作用的过程。因此,民族音乐学学者也写作传记,写出了非西方和民间文化中同音乐相关的人士的一般

生活史(Ives, 1964; Vander, 1988)以及显然是音乐方面的传记(Nettl, 1968)。此外,他们也比几十年前更注意个人的独特性,那时正是文化同一性的概念压倒理解文化内多样性的需要的时候。同这一类思维相关的是对学习与教学、对音乐传播方式的兴趣。对口头(以及相关的)传统的研究起了重要作用,那是民族音乐学学者同欧洲音乐史学家联手的一个领域(Treitler,1974;"传播与形式",1982)。

方法与技术

如果说近25年的民族音乐学的特点是:对从前忽视的音乐类型感兴趣,对强调重点从静态转向过程感兴趣,那么它的现状可以因它使用了新的(或修改的)方法和技术而得到更好的描述。在许多方面,方法上的这些变化反映了所研究的材料和过程的变化,但变化也同一般研究方法上的创新、同社会的与学术界的变化相关。

人类学与语言学的冲击 民族音乐学最初是音乐学与人类学的一种产物,但是它自50年代以来作为一门独立的学科加入了语言学的发展,并且也加入到人类学和语言学日益发展的相互关系之中(Feld,1974)。对于一个始终对作为文化的音乐感兴趣、研究全世界所有的音乐、所有的社会和所有的阶层以及实地收集资料的领域而言,同人类学密切相联系似乎是合乎逻辑的。然而,有的学者宁肯避免这种联系,提出用人类学方法强调部落文化、强调音乐背景而不强调作为一门艺术的音乐,这样有其消极方面。可能也有人提出,密切联系人类学的积极方面也有其负效应,如尤其在北美民族音乐学已减少同心理学、社会学和生物学等其他领域的联系,而这些学科的方法很可能在世界音乐的研究中起过有益的作用(Blaukopf,1983;Simon,1987)。因此,尽管这些学科偶然进入民族音乐学,或个别心理学家在民族音乐学会议上发言,可是缺少音乐创造的生物学方面的资料(但可见Blacking,1977,1978),也缺少对各文化间的感知和判断的实验性研究,在我看来,这是人类学视角主宰的一个结果。

在民族音乐学中起作用的人类学新方法里,有三个领域很突出:民族志的方法,统计学的关联,以及符号学。加强田野方法以及对田野资料的解释当然处于社会-文化人类学的中心,1960年前后,人们从几个角度着手处理这个问题。由于不断强调而形成了这样一种观点,即:文化局内人与田野

工作的局外人的两种视角之间(简称为“主位”和“客位”)可能有重要的差异。也注意到下列相关的概念:无论有没有“客观”事实的支持,用“局内”观解释文化都是有效的。民族科学的概念,世界上各个社会划分自己文化的方法,开始在民族音乐学中起作用,尤其是在建立音乐品种与体裁的门类中起作用。同时,认知人类学的概念(Dougherty,1985),以及研究作为一套符号的文化的概念(Turner,1974),或更广泛地说,较多地研究人类对艺术作品的使用方法和观念(而非研究他们的行为和作品本身)的文化人类学,这些都有助于音乐民族志新方法的建立。

如果说文化是指人们怎样思考自己的行为,那么民族音乐学相对应的“文化”应该是梅里亚姆模式中的概念部分;的确,1970 年代末和 1980 年代的研究主要涉及各种文化中关于音乐的思想。关于阿富汗(Sakata,1983)、新几内亚(Feld,1982)、西非(Keil,1979)和巴西印第安人(Seeger,1987)的研究都集中在“概念”上,用音乐声音和所观察到的行为作背景,而不是如从前经常那样,用一种文化中所阐明的理论去解释音乐为什么有某种特定的风格。研究田野工作中和分析中有关于音乐的思想,非常讲究技术,尤其是有时最终目的是要创造音乐概念比较研究的框架(这类研究的理论模式可见 Feld,1984)。

数量化是民族音乐学中表现音乐资料性质的方法,可追溯到 19 世纪末,正式的统计学则至少可追溯到梅里亚姆和弗利曼 1956 年的先驱性的研究。大规模使用音乐风格成分和文化因素二者之间的关联,以此解释音乐体裁与文化体裁二者的关系,最清楚的也许是洛马克斯及其同事的“歌唱测定体系(Cantometrics)的研究项目(1959,1962,1968)。其目的是研究作为各种成分综合体的音乐,按相互关系将它们绘制成图,以表示它们各自的以及组合时的地理分布,这样以一“简介”描述每一种音乐风格或文化的特点;然后建立起文化的类型学,主要基础是社会结构和人们相互关系的性质,还有经济、政治因素;然后发现重要的关联。由于难以确定到底是什么构成文化体裁和音乐风格,难以衡量音乐与文化的异同,上述项目终于受阻。所得出的结论亦间或受到批评(Henry,1976)。然而,广泛认为,“歌唱测定体系”项目涉及到民族音乐学的中心问题——音乐之间风格差异的原因,以及音乐风格与社会结构和生活方式的关系。从方法的观点出发,在世界范围的基础上用统计学处理这些关系,这是一大贡献,继续并改进之应是将来的一个主要方向。有意思的是,热烈欢迎这一项目的是人类学家,而非

音乐学家,而且它已被看作主要是一项人类学研究。

民族音乐学追溯到人类学知识圈的第三种方法常称作“符号学“,但它事实上大大超出该术语的内涵,因为它既包括音乐可以作为符号来分析的一般思想,也包括源自结构主义总概念的分析方法。民族音乐学的“符号学”运动可以说包括了:(1)运用语言学方法的分析,(2)列维-斯特劳斯分析文化和神话的结构主义方法,(3)一般符号体系的研究。大量出版物由此而来,那也激励了民族音乐学学者,确实还有各种音乐学学者,去熟悉现代语言学的基本原理以及人类学的一些文献。一些文章和书籍分析了特定的音乐作品和曲目,造成了1970年代初在这一方向上一场普遍的运动(Boiles,1973;Nattiez,1973;Pelinski,1981)。然而运动未能维持住势头,部分是因为在其出版物中的方法论上很复杂,又很少告诉音乐家他们尚未掌握的东西。而且显然很少有音乐家愿意扩充自己的知识去使用必要的语言学技术进行严密分析。然而,符号学运动继续产生着冲击。语言学的概念起着作用:人们认识到象征文化价值的神话的重要性;结构分析是作客观判断的一种方法,就像把一种文化描述得如同它自己在描述自己,这种观念是近年研究中的一种重要概念。总之,符号学与结构主义虽然没有代替其他方法,但总体上大大影响了民族音乐学。

教与学 民族音乐学自1950年代以来发生变化的一个方面是,教与学的重要性大大增加了。这一过程中有三方面是重要的。首先,也是最普遍的,民族音乐学学者对社会怎样教自己的音乐体系——即对音乐传播的方式兴趣日增。他们希望发现口头传统的性质这类普遍情况,分析音乐怎样分成单元而进行传播。他们对儿童的音乐习得、对音乐怎样在人的幼年及其一生用于文化熏染而感兴趣。

其次是详尽地研究教与学,如:设计特定的教材,说明音乐创造智力上和技术上的一般原则如何结合到教材中去、如何转换成实际音乐;对师生关系的研究,对教学的社会作用的考察;对授课与练习的技术的研究;对诸如训练与才能这样的学习概念的审视;对教学机构的作用的强调(见研讨会“通过音乐而成为人类”,1985)。早期虽然承认这类问题,但其在民族音乐学研究中却作用甚小;今天已众所周知,不知道怎样在其社会中教、学及传播一种音乐体系,就几乎无法理解该体系。

教与学问题的第三方面是实地研究的问题,如:民族音乐学学者怎样学会自己所研究的社会的音乐体系?怎样将其吸收而融入自己的意识之中?

1950 年代中期,当田野工作者开始系统地按常规研究音乐表演,民族音乐学的田野方法发生了一个重大的变化。许多学者和研究生开始相信,自己最低程度的表演能力为更认真的研究提供了恰当的背景,也使自己在东道主的社区里有了信誉。这种方法尤在北美和澳大利亚广泛采用,现在经过一代人之后,又通过复杂性日益增加、通过批判理解世界各社会音乐创造概念中表演的不同作用,而得以促进(见 Hood,1971)。例如,虽然可能恰当地发出"正确的"乐声,外族表演者不一定"感到"像是当地的音乐创造者。对记忆和即兴的作用,当地音乐家与局外人掌握起来也许不一样。表演者的社会和仪式作用不一定可以由局外人来再现。若所涉及的是局外人而非当地人,则师生的社会关系也许完全不同。因此,虽然民族音乐学学者力图成为外族音乐文化的学生而进入该文化,但他们也认识到这种途径应改进到什么程度,才能同每种文化传授自己音乐的方法相适应。

总的来看,非西方社会接受了这样的观念,即外族人力图以积极参与者的身份研究他们的音乐。这种观念产生自长期地接触民族音乐学学者和其他田野工作者。然而,与之相关的也许是,将音乐看作现代世界的一种艺术品,是人人皆可听赏和目击的东西,也是可同其他音乐结合并由任何人表演的东西。时间、个人、仪式诸项限制消失了,代之而起的是现代民族国家的音乐文化及其音乐会生活和大众媒体。当然,所有这一切不仅仅使作为参与者的民族音乐学学者更受欢迎,也将教学体系同其在音乐文化中的基本作用分离了开来。

来自马克思主义学术思想的方法 很难讲清民族音乐学里可能源于马克思主义文化潮流的所有方法;这些方法如:有对"大众"音乐、民间/流行音乐的一般兴趣,也有关注殖民主义/资本主义国家的学者如何得益于贫穷国家;既有基于一系列经济体制的特定结构的文化进化论,也有音乐是基于阶级关系的文化上层建筑的一部分这样的概念;既有建议学者应积极参与改进人类社会的命运,也有将音乐解释成抗议的工具。然而,虽然各种社会科学和人文领域开始参与马克思主义的分析风格(也许实际上同特定的政治态度无关),事实上民族音乐学学者对其运用相对较少。《流行音乐》杂志中的若干研究显然是受马克思主义启发的,如在东欧、尤其是东德刊物中的一些研究(音乐学文稿[Beitraege zur Musikwissenschaft];也见 Gourlay,1978;Keil,1982)。一些出版物似乎意识到了法兰克福学派和阿多诺的著作(1949,1962)并受之影响。然而,民族音乐学主流中的许多出版物隐约

表现出马克思主义思想的一般影响。

这些影响主要可称为思想风格上的,也许甚至是情绪上的。这些出版物往往把一个社会中的各种音乐看作在质量上是无差别的,对“精英”传统有某种藐视。对流行音乐、对其整个曲目有一股兴趣,因为这些曲目反映了(既是具体地、又是在方法上)对群体和阶级而不是对个人的兴趣。马克思主义某些基本原则被接受了,如阶级斗争和文化的经济基础,以及将音乐看作为这些原则的反映和说明。但尚未产生明显的马克思主义民族音乐学。

重新研究 可能有一度民族音乐学界的理想模式是认识音乐文化,每一个学者研究一种文化,收集音乐、分析、解释并下断语。当时人们说到各种音乐,都按其是否被研究过而言。在主要是追求实地考察结果的时代,这也许是合理的。观念上的两种变化促发了重新研究,即一段时间后再回到自己领域的某个地方去。一是对变化的兴趣;二则来自这样的认识:音乐与文化不仅仅是铁的事实,从广义上确切地说,还在于民族音乐学学者的解释。上述两方面的诱因都来自人类学始于1940年代对变化的真正兴趣(人类学重新研究的概念始于Redfield,1930,和Lewis,1951)。

民族音乐学中的重新研究至少有两种形式。一种是田野工作者不断回到同一地方去,这可看作是重新研究,那不仅揭示了该文化的变化,也显示了研究者在方法上的变化。例如麦克阿尔斯特几十年在纳瓦霍印第安人中连续的工作表明了他自己在文化观上的变化。梅里亚姆在14年后回到扎伊尔的Basongye,表明了他不仅对完全不同了的情况感兴趣,也揭示出其间所发生的变化(Merriam,1964,1977)。

另一种更有特色的“重新研究”的概念是,田野工作者考察另一个人(也许是多年前)调查过的一种文化。杰拉兹博伊1980年代重寻他的老师阿诺德·贝克1930年代在印度所作实地考察的路线。近来对爪哇加美兰音乐的许多研究都遵循孔斯特足迹,以其先驱之作作为出发点和新方法的样板。重新研究,观察变化,并表现出了几个学者对同一种文化的不同方法,大约自1960年代以来,这在形成民族音乐学学科方面已起到了重要作用。

一个相关现象是,文化“局内人”(或近似的局内人)的实地研究追寻西方田野工作者的脚步。亚洲、非洲以及美洲当地的民族音乐学学者所作的研究企图重新考察欧洲、北美学者描述过的情况,常常起到纠正的作用,同时也表明:对一种音乐文化,从不同文化的视角出发便会有不同的看法。

技术 人们也许期望,技术上的巨大变化,尤其是录音、录像和计算机,会大大影响民族音乐学的技术。当然产生了实质性的冲击,然而其效果却小得惊人。在资料种类方面有了变化,但一般没有导致剧烈变化。例如,现在的录音要比1950年好得多了,可是实际上研究者使用时没多大不同。录像起了更大作用,但我们才刚开始使用录像带来分析,作为对声音分析的补充,而且至今录像主要用于教学。

音乐学学者20多年来提倡用计算机分析音乐资料与其他资料(Lincoln,1970)。1960年代有若干实验性研究,但除了说明可以怎样用计算机来解决音乐资料的复杂程序外,很少有人超过诸如1940年代民歌研究中使用打孔卡之类的早期尝试(Bronson,1949),自那时以来,除了"歌唱测定体系"项目外,大规模运用计算机尚无很大影响。但可能我们即将面临重大变化,计算机某些方面的使用会成为标准的技术。

民族音乐学学者没有很快地抓住技术新潮中的机会,但这一事实也许很有意义,因为那再次强调了该领域基本上是个人奋斗的方法论。资料可用计算机编程序而大量产生,这不符合学者个人深入地同一个或几个可求教者一起工作的做法,也不符合强调音乐间的差异而非类似的倾向。因此,民族音乐学虽然在音乐诸学科中多方面都堪称卓有远见,在技术运用上却没站在前沿,这是令人惊奇的,但终究并非不合逻辑。

抛弃教条 讨论当代方法论,也许不得不抛弃教条的分类系统。民族音乐学学者现在愿意观察一种音乐文化的整体,接受被研究社会本身所展示的音乐分类法。他们不再区分什么是"未污染的",因而是"可靠的"材料;什么是风格混合或其他文化入侵所形成的材料。纯净的观念现在已作用很小。同观念上的这一变化相关的,大约是人们想对各种形式的音乐创造一视同仁——例如作曲和即兴,以及二者之间各种不同的相互影响和混合。结果,对即兴曲目的研究产生出不多但却日渐增加的文献,一方面是关于即兴过程以及关于原型与出发点之间的关系,另一方面是关于所产生的即兴表演(见Nettl,1987)。对这些问题以及口头传承、文献传统的讨论可见德丸吉彦和山口修所编的一系列论文(1986)。

当然同此相关的还有,不要截然划分西方音乐和非西方音乐、民间音乐,那曾是民族音乐学思想库中的主要部分。研究各种传统,如非西方的(同西方的相对)、民间的(同艺术的相对)、自己的(同外来的相对)、或口头的(同乐谱的相对),各自需要一套不同的方法和观念,这种假定实际上

已被抛弃,因为既无必要也过于简单化。考虑新方向时,一个主要或许也是首要的结果是,在民族音乐学范围内逐渐包括西方音乐和源于西方的音乐。所有这一切表明,民族音乐学总体上更宽广、更少教条、更倾向于从被研究的材料的本质中得出方法,而非从外面强加研究的框架。

观念 关于1990年代初的民族音乐学研究观念几乎没有共识。一个倾向是逐渐不再将本学科划分为"音乐的"和"人类学的"。广泛认为,一个学者需要对两方面都至少是胜任的、感兴趣的。然而,没有正式的方针;没有一个团体宣布过成为一个合格的"民族音乐学学者"需要什么正式条件,很少有任何有魅力的学者表现突出而担当领袖。但广泛关注的问题依然存在。

事实与价值观 有一种广泛存在的倾向,要将民族音乐学从人们认为其原来所属的范畴移入音乐学主流(保持对文化的兴趣而非完全将其抛弃)。理所当然这遭到了主要倾向是人类学的那些人的非议。除了这一争论外,关于一般音乐学,尤其是民族音乐学的基本价值结构仍有争议。这个争议的一个方面是,同民族音乐学学者比较平等主义的方法相对立,音乐史学家的态度是提倡自己所研究的音乐。1990年代的史学家有志于建立事实,同民族音乐学学者对推断与概括的更大兴趣相对立(史学家也曾普遍这样做过;见 Brook, 1972; Kerman, 1985; Meyer, 1967)。史学家将自己看成所有时期的西方文化的"局内人",不同于民族音乐学学者强调事实随方法与观念的不同而不同。

"事实"与"价值观"是1985年约有一千名各类音乐学者参加的温哥华研讨会的主题("事实与价值观",1985),这两个词阐明了民族音乐学学者将什么当自己最终的任务。问题是,是否要保持严格客观的态度,尽力掌握音乐的本质及其文化背景,确定什么在发生、什么已发生以及发生的原因;是否应恪守世界各种文化中艺术的成就的差异,识别、研究世界优秀的音乐,努力保存并改进之,此外还要为我们的工作加上慎重考虑过的价值结构。同音乐史学家、理论家、作曲家以及表演家一起,民族音乐学家正在参与有关音乐世界的观点的一种争论——应该如何看待音乐世界,这种观点应该被世界各种文化的音乐家和音乐学者所接受。然而下列各点已经很清楚,如果价值观是个主要问题,那一定是从每种文化自己的视角看该文化的价值观;社会价值观和伦理价值观,较之严格意义上的音乐价值观,牵涉进来的可能更大;当然,音乐杰出成就的问题是从文化内而非不同文化间来

探讨。

局内人与局外人 研究应该揭示事实,但“事实”可能仅仅是某个人的解释,而且若涉及多种文化,局内人与局外人的观点是否有效就成了大问题。1970 年代和 1980 年代,民族音乐学者尤为关注二者的对比作用。那部分是伦理学的问题:一个社会有什么样的权力完全控制自己的文化产品,以及谁可以代表这样一个社会说话?什么人研究独特的内部差异,以及到底一个“社会”是由局外的人类学家的分类法还是由现代国家的公民来界定的?当前的情况再次表明,人们抛弃了严格的教条。人们一度认为,局外人的客观性的优点是必不可少的,民族音乐学有时曾被界定为局外人的研究;1970 年左右,部分是因为北美和欧洲的政治、社会潮流,本学科很多“局外人”往往得体地顺从“局内人”,虽然有时不经心地泛泛定义“局内人”——如把所有非洲文化中“局内人”的地位给了任何非洲学者。现在,对问题的复杂性已有更清楚的认识:局内人和局外人的相互关系既是科学客观的,又是可以解释的。

然而,问题不单单是应该允许或鼓励谁去研究一种音乐文化,而是如何帮助任何人进行这种研究——尤其是想要学习源于西方的方式方法,可一旦这样做,就成了西方研究大军中的一员。他们可能想避开比较学科的框架,但他们想学的方法正是流行的比较研究。他们差不多总是有些西方古典音乐的背景、尊崇西方作曲大师及其作品,因而发现自己难以将西方音乐价值观同自己传统的价值观调和起来(这是他们有时借助“文化中的音乐”的方法来解决的一个难题),但他们不希望自己的音乐仅仅具有民族志方面的兴趣。解决这类问题是民族音乐学最大的需要之一。(详细的讨论见 Nettl, 1983; 小泉等人,1977)。

参与 一般说来,在最近的过去和将来,学者们的一个重要问题是,他们应怎样参与自己所研究的文化和音乐以及应参与到何种程度。是否可以同印度或印尼的同事或当地实地可求教者一起工作?民族音乐学学者应卷入政治、社会问题吗?白人学者已经开始对这类问题进行理智而严肃的考虑,而不再因自己参与剥削非白人世界而进行那种特有的自责。是进行负责的学术研究并参与所研究的社会文化事项?还是只研究而不卷入?这虽是老问题,但却依然存在。

界限 民族音乐学以若干表面不同的方法关注界限问题,而且这方面还在继续发展。对各种音乐之间、学科之间界限的划分日益淡化,然而这似

乎同音乐/文化界限的研究更趋复杂有关。随着学科界限和分类法中更大的灵活性而来的,是对世界各社会用音乐来标明界限所达到的程度有了更多的认识。这样,布莱金(1965)用南非文达人文化中的音乐来表明政策界限,沃特曼(1956)用音乐表明了澳大利亚各民族之间的年龄界限,波尔曼(1984)用音乐表明了重要的少数民族的文化中的族群界限。显然,常常要用音乐来标明世界的划分,无论是按社会、政治、民族或超自然的标准。的确,正如源于欧洲的以及印第安人的少数民族之中的某些例子,音乐舞蹈可能是族群界限中最重要的标志;北美印第安人想要向自己、向他人显示自己的族群认同时,最典型的就是用歌舞来表示。民族音乐学一个未来的任务是发展深入系统研究这种现象的方法。

文化的共性和特性 1970年以来,组织了若干尝试来研究和辨别音乐的共性(最近的一次可见《音乐世界》特辑,XX/1/2,1977)。在那之前,民族音乐学学者往往更沉迷于人类文化和音乐无限的多样化,他们引用例外情况来回答对普遍特点所下的断言。他们希望表明,被欧洲音乐家视为适于世界范围的准则是无效的;他们还想表明,并非所有非西方音乐都受同样的原则支配。但最近,部分是协同于人类学,民族音乐学学者恢复了对共性的兴趣。事实上,很少有人公开宣称专门去辨别共性。一些学者力图建立共性这个概念的定义,提供研究的某种方法论。有人利用了其他领域的方法,如民族音乐学学者对生物学和心理学日益增长的兴趣,部分地是由对共性的兴趣而促发的。

学科或领域 这是一个已有100年的问题。许多学者一直坚持认为,民族音乐学学者所做的是音乐学的基本部分;然而大多数音乐学学者,虽然口上说对民族音乐学感兴趣,但认为该学科所研究的音乐太低劣,其文化太遥远,因而仅把这一领域当作自己学科的边缘。但约自1900年以来,民族音乐学也被列为社会/文化人类学的分支。1950年代,由于有一种遭排斥的感觉,关于一门独立学科的想法产生了并广泛流传开来。查尔斯·西格(1977)用民族音乐学所关注的问题和方法"取代"整个音乐学,这一看法没有受到太认真的考虑。问题与其说明是指导学者个人的研究,不如说是建立学术基础和教学训练计划、规定非西方音乐在西方音乐家的一般教育中的作用。然而,民族音乐学探求关于人类音乐最基本的问题,这种意见在一系列尝试说明该学科性质和特色的努力中,仍旧占据主要地位(见 Rice, 1987; Qureshi, 1987)。

民族音乐学的冲击

民族音乐学公开宣称的目的从来无意对音乐生活和一般大众产生广泛冲击,因为民族音乐学学者通常在自己的圈子里对话和写作,他们的论点似乎连相关领域里的学者也几乎未曾注意过。然而,经过100年的活动之后,民族音乐学学者可以声称自己对世界音乐经历中的变化作出了重要贡献。要说明这一点,可以看一看当代的音乐会生活,音乐教学体系以及作曲的发展。

同作曲的关系可能最密切。非西方音乐影响了西方作曲家有好几个世纪,如加美兰音乐对德彪西的影响,经常被引证为导致一个世纪东西方音乐密切关联的里程碑。然而,18、19世纪的作曲家对民间音乐的运用,肯定是浪漫主义运动一个公认的组成部分。在最近的过去所发生的新的情况主要是,不仅日益接受非西方音乐的外表因素——乐器和曲调——而且接受音色、织体、节奏和拍子感等主要原则。作曲家对来自自己经验之外的文化的音乐感兴趣,这当然不完全是民族音乐学意识的结果。然而,在欧美音乐教育机构中,作曲家渐渐对民族音乐学发生特别的兴趣,常常使之成为自己专业的第二领域。他们的兴趣不独独是在声音的性质上,而且也在音乐范畴的概念部分,还有可见之于世界各个社会的对音乐的各种态度方面。因此,他们对诸如作曲和即兴、观众参与以及感觉声音的不同方式这些过程尤其有兴趣。

1960年代,东亚或中东歌唱的声音,非洲姆比拉簧片琴或澳大利亚迪杰里杜长号的声音,会使偶然听之的典型的欧美人发笑或不喜欢听;当然,当时对这些声音是否真正是音乐常有疑问。今天,诸如爪哇加美兰乐队、印度塔布拉鼓、非洲领鼓手、中国京剧、日本歌舞伎以及印度古典卡塔卡利舞剧,在西方知识界都已众所周知、广为接受了;爵士与流行音乐界也吸收了印度、非洲、中东音乐的某些方面。非西方音乐广泛被接受为西方音乐活动领域的一部分;其声音被看成了音乐;一些基本名称术语(拉加、加美兰和科托[日本筝])都成为音乐家普遍使用的词汇。

这一发展归功于民族音乐学学者决心将这些声音——通常以音乐会、录音、广播等形式——教给自己的学生及一般公众。欧美音乐会生活的增长基本上是民族音乐学学者及其机构努力的结果。在1990年代欧美的音

乐生活中,非西方音乐是一重要部分,主办者有古典音乐的主要赞助者、学术机构以及少数民族群体的组织。所有这些活动当然也同少数民族往往用音乐促进社会统一的方法有关,亦同作曲家体验新的声音和概念的愿望有关;然而,民族音乐学的思想肯定也有力地支持了接受非西方音乐的声音所必需的那种文化相对主义,并提供了善解、通达地欣赏该音乐所必需的那种知识背景。正是民族音乐学学者在实地结识了亚非音乐家,常常将他们带到自己国家来表演和教学。

我们已经触及民族音乐学对其他各种音乐学术——尤其是历史音乐学和音乐理论——的冲击。日益增长的影响也表现在"大学音乐学会"(College Music Society,北美高校音乐教师最大、最有代表性的机构)在其12人董事会里一直为民族音乐学学者留有一个席位。然而,民族音乐学对欧洲文化,更多是对北美的文化产生了影响最大的冲击。有些影响对中小学教学非常明显。在有些社区,要求音乐老师有一点西方艺术音乐主流以外的音乐背景和一些研究文化中的音乐的意识;老师们教授一般的音乐原则,所用音乐教材也许属于少数民族或非西方族群的学生的音乐教材。然而更重要的是民族音乐学在大学音乐系里的影响,这些系也许为成百上千个音乐专业和其他专业的学生开设世界音乐的课程,其中一些系在培养音乐家的标准课程中对世界音乐和民族音乐学的方法也有些接触。虽然进步很慢,但自50年代以来还是非常稳步前进的;在1990年代,大多数音乐家遇到了(虽然并非总能接受)民族音乐学学者所传播的某些基本原则;这已成为熟视无睹的现象。其中重要的有:比较各种音乐和文化时基本所持的相对主义的观点;把音乐当作其母体文化的一部分来加以充分理解的概念。欧洲和北美的多数音乐家和音乐爱好者现在似乎有了这样的一种意识;在我看来,其他地方的音乐家及其观众一直认为那是理所当然的。

(文中提及的参考书目因篇幅过大而略去。——译注)

(编译自海伦·迈尔斯《音乐人类学导论》1992版,
译文原刊《云南艺术学院学报》1999年第4期)

3. 20 世纪 90 年代以来英国民族音乐学学会历届年会议题简介

“国际传统音乐学会英国分会”(ICTMUK)每年开两次全国会议,一次是历时三天的年会,一次是“一天会议”。下面拟简单介绍一下自 1990 年以来的历次大会议题。材料来自“国际传统音乐学会英国分会通讯”(1990 ~ 1995)。

1990 年年会有两个议题:(1)即兴与变奏,(2)歌词与音乐。关于第一个议题,各个文化对即兴/变奏有着不同的理解,与会者的这一共识正符合当前民族音乐学强调各个文化的差异和个性的潮流。人们进行了跨文化的比较,探讨即兴/变奏的各种话语和表现。如在尼泊尔称为“变化的重复”,在爱尔兰则是“旋律偏移”,朝鲜的音乐表演中可大段地增减,土耳其一位弹布尔琴大师的即兴又很像写下的作品,即使按乐谱表演也总含有即兴/变奏的因素,如西方按数字低音的兑谱(realization),此外不少文化根本不区分作曲与即兴,勋伯格就说过“作曲仅仅是放慢的即兴”。

大会还讨论了社会变化对即兴的影响。现代化及大众媒体,尤其是广播电视、电影音乐以及录音工业对传统音乐有很大影响,如尼泊尔的传统音乐家模仿流行歌曲,他们的地位取决于自己的模仿能力,结果是使传统的即兴技巧贬值,失去了个人表演中的创造性与曲目。因为商业化,赞助人对个人创造无兴趣,年轻的观众也不堪忍受老式的即兴变奏表演风格。但也有相反情况,如在爱尔兰,现代化不一定贬低即兴创造。突出的例子是,舞曲表演背景变化了,即离开了传统的酒吧和伴舞,变为独奏或重奏音乐会表演,这就鼓励音乐家挣脱传统背景中音乐 - 社会两方面的结构限制。变奏或“偏移”被界定为传统结构内的变化,即兴则是难度更大的音乐改变。

关于第二个议题，与会者对歌词与音乐进行了社会分析，认为音乐事件体现了社会结构。如在南非祖鲁人的赞美歌中可见到音乐同权力及性别等话语的关系。处于中心的是英雄男性的体裁，歌词中很少提及女性，即使提到，也都把女性描绘成被征服的对象或策划阴谋者。处于边缘的是另两种体裁：一种是男性的流行赞美歌曲，常常嘲讽当代的主题，歌词中女性的出现多于前者，但往往成俗套描绘对女性的追求和婚礼，也含有社会－经济因素。另一种是女性赞美歌，有更多关于个人的主题，常常改编自男性歌曲。

1990 年一天会议的主题是“乐器与象征主义”，讨论在特定的社会背景中象征性地使用乐器，以及形态结构和外表装饰的象征主义，还有乐器象征意义的传播。如尼泊尔寺庙圣鼓、萨满鼓、爱尔兰竖琴、马头琴、日本筝的象征意义，涉及到宗教神秘主义、民族主义、动物形态学等问题。

1991 年年会的中心议题是“音乐与媒体”。大众媒体是西方影响的一个方面，在音乐传播中可看作是口传与谱传的中间方式。世界媒体对音乐产生了巨大影响，一方面促进了传统的复兴与流行，如通过广播电视、录音录像保存文化传统，或塑造新的流行音乐传统，或二者的结合，如印度电影音乐创造性地使用了传统因素、促成了一种现代城市风格。另一方面，媒体也毁灭着许多传统，小自按观众娱乐的口味歪曲广播、录制的东西，大到使全世界变成一个“全球村庄”，即将世界各文化同一化，使许多传统音乐家失去生计。

1991 年一天会议的议题是“音乐与文献”，有两个发言引人注目。一是关于伦敦霍尼曼博物馆一批非洲簧片琴的，对它们分类编目记载，既有关于它们的物理属性，也有美学和社会属性的，人类学影响着对它们的说明。人们主张对物质文化的研究可按物体的社会属性来进行。这些簧片琴在创造津巴布韦肖纳人的社会认同中起着积极的构成作用，但它们的使用和功能随着时空转移可能变化，所以可以为它们写一部“传记”。另一个发言讲述的是，一位老民族音乐学家 1930 年代在印度南部录有一批音乐，约半个世纪后，他的学生再去原地，录下同样的音乐，并补拍、补录当年所缺少的背景，发现了同一传统半个世纪的变化，如西方化、现代化的影响。

（1992 年年会无中心议题；一天会议议题是“民族音乐学与教育”，后者已有本人的专文《多文化的音乐教育》加以介绍，刊《音乐艺术》1996/3，可见本书第十三章，此处不赘述。）

1993 年年会中心是：“音乐与时间”，分为四个专题。（1）在音乐本身

之中组织时间,这不仅取决于表演所允许的时间限度,以及是否为舞蹈伴奏,也取决于更广泛的文化因素,如特定的社会中的时间观、宇宙观等。(2)在与时间相关的社会活动的结构中使用音乐,如特定乐器、体裁同特定的农业季节相关,超越这些时间表演,被认为是招灾惹祸,例如玻利维亚一个地区的一种类似曼陀林的乐器 charango 是寒冷的旱季演奏的,在雨季演奏,据说会引来冰霜、毁坏庄稼。(3)仪式结构中音乐的作用。(4)音乐创造与时间经历。音乐产生了一种不同于日常生活中的时间概念和时间经历,使人们游离于时间之外,此即"时间冻结"。如北爱尔兰天主教徒的传统音乐活动把他们带回到 1950 年代、甚至上世纪 90 年代,那时音乐活动完全是普通的事情,没人议论国事;18、19 世纪的曲调和情调,通过音乐表演创造了一种局面,似乎时间没有发展,或者人们将不同时期的风格糅和在一起,在时间中游弋。

1993 年一天会议的中心是"音乐与社会性别"。"社会性别"(gender)是后现代主义的热门题目,探讨性别引起的社会差异问题。与会者围绕 7 个方面讨论:(1)音乐思想与实践如何反映、强化性别关系或社会中的性别概念,如歌剧是男性构筑的艺术形式,女性人物大多通过男性色彩的生活 - 艺术观得到描写,她们不是圣人便是罪人,这已成为定式。(2)音乐中阳刚与阴柔的描述。(3)音乐与性欲,如有人提出探戈中有引起性欲的因素。(4)音乐与性别运用的繁殖力,如南美安底斯山区一小村庄的乐器及其使用象征着性欲与生育。一种叫 suqusu 的排箫是男子气概的象征,在旱季仪式中由武士演奏,然而这些竹管据说是干的、塞住的,如同阳萎男子的阴茎(suqu),这种表演同不育有关。这也同雨季的 pinkillu 笛形成对比,那一直是湿的,极具生育力,演奏这种笛子可带来雨水和新生命。在雨季,由男子吹这种乐器,由妇女围住他们唱歌跳舞,象征对男性的"消耗"。(5)音乐作为两性结合的手段。(6)男性女性的曲目/创造范围。关于同性别相关的创造范围,如犹太教传统禁止男人在祈祷时听到女人声音,因而禁止女性参加公共崇拜仪式,这样仪式中的音乐即成为男人的创造范围,但随着社会上女性地位的提高,犹太教的这一传统已被打破,女人闯进了男人的创造范围,不但参加了仪式唱诵,甚至担任了"领唱"(cantor)。

1994 年年会的中心是"音乐融合",有三个题目:(1)殖民主义、文化主宰与文化融合。一个例子是 18 世纪的爱尔兰竖琴传统被英格兰殖民者的政策和价值观所主宰,后来英国人又帮助了这一传统的生存,然而音乐上有

改变以适应英国观众的口味，此即文化融合。另一例是澳大利亚土著音乐如何适应西方传教士带来的新的基督教背景，而调整、改变自己的传统音乐认同，先是被动地使用西方乐汇，然后又创造出当地的音乐新传统，主动地融合当地与西方两种实践与风格。(2)文化融合与民族认同，如音乐融合在创造新的蒙古“民族”认同中成为意识形态的工具。蒙古由许多不同的族群(部落)组成，表演艺术各有特色。但以前在苏联影响下，要形成一个新的社会主义的单一民族的国家(nation-state)，必须有统一的文化，这也是对蒙古各族群音乐传统的强制融合，发扬一些传统而压制另一些传统，以及进一步同欧洲古典音乐传统融合。(3)创造过程中的音乐融合，如都柏林的一位业余提琴手创造过一种独一无二的爱尔兰传统提琴演奏风格，旋律、节奏、和声等动机借自肖邦、拉赫玛尼诺夫、格里高利圣咏及其他古典材料，同时也吸收1950年代流行音乐的动机。从中可看出：音乐作为殖民主义文化和当地文化中介力量的作用，口头传统“发展”的概念，以及西方音乐家强调伟人及其杰作的概念。

1994年一天会议的中心议题是“音乐，表演与认同”。这又是一个后现代主义的题目，“认同”(identity)是指个人与他人或群体心理上的趋同过程，即通过差异划分出群体的界限。音乐活动也可创造“自我认同”及族群文化界限。如蒙古各族群人民1990年代以来正在通过音乐、舞蹈、传说重建自己的族群在蒙古的一席之地，即通过再造历史内容与恢复以前被压制的风格来表现自己的族群性。一些族群在表演中将自己同成吉思汗的嫡系联系起来，西部一些族群则将自己同反成吉思汗的历史英雄挂上钩，在表演中各自强调自己的故土、信仰和神灵，甚至借助流行文化，因为这有助于重建成吉思汗一类的流行偶像。1994年，牛津大学还出了一本由英国学者斯托克斯(Martin Stokes)主编的书《族群性，认同与音乐——以音乐构成地域》(Ethnicity, Identity and Music—The Musical Construction of Place)探讨音乐在构成民族认同、地区认同中的作用。

1995年年会的中心议题是“音乐家与音乐家属性地位”。民族音乐学中对音乐家个人的强调始于1980年代后半期，这大概是受了历史音乐学的影响。这次年会的开场发言是美国著名的音乐人类学家Anthony Seeger，他指出以民族志录音70年来的出版来看，宣传世界音乐已从典型的表演某一种特定传统转向了强调个人创造性，即从铁名转向了署名。当代录音出版突出个人也许有下列原因：最近对传统音乐家地位的公认，对版权的控制，

西方个人创造性观念的广为接受,跨国商业销售的策略等。

另一篇发言指出,在南非有相反的情况,音乐商业性的专业化反而降低了音乐家的地位。1950 年代南非城镇有一种廉价的小哨子(Penny Whistle),原是男孩及大人自娱的玩具,然而一些吹这种哨子的青年很快成为白人社区街头的流行音乐家,被吸收进录音棚,制成唱片后竟然风靡南非。当他们是业余音乐家时能以创造性而在社区中受人敬仰,一旦成为专业音乐家,社会地位反倒降低了,因为他们无法控制自己的生产方式和最终产品。该演什么,怎样表演,在何处表演,都得按赞助人的要求办。而最大的干涉来自录音棚,录音制作者改变他们表演的配器并指定风格,结果他们的产品成了廉价的易于制作的东西。

还有一个发言围绕"音乐家等级制与文化主宰"这一议题,以马来西亚的琴童为例,指出商业化也带来了西方文化的移入与主宰,音乐家的地位和能力成畸形发展。马来西亚学钢琴的孩子 1980 年代数量猛增,学弹钢琴这种西方高级艺术被看作是人们社会地位高的表现,人们陷入物质主义的社会结构之中,音乐趣味显得很肤浅,他们的音乐能力仅以能否演奏有难度的曲子和能否通过考级来检验。

(原刊《音乐学术信息》1996 年第 6 期)

4. 2000年民族音乐学论坛：谢勒梅专题报告解读

今年5月25日，在中国音乐学院主办的“2000年民族音乐学论坛”上，由郑苏博士宣讲了哈佛大学音乐系谢勒梅教授的专题报告，介绍北美民族音乐学自1985年以来近15年的状况及专著。因谢氏报告电传文本是提纲式的，故笔者只能以本人理解与所掌握书目充实之，但仍保持原报告三大部分的框架。（笔者解释的文字放在方括号内，以示区分）

北美民族音乐学研究现状

谢氏认为，很难描述北美民族音乐学现状，因为没有哪一种方法或主宰的理论可以令人满意地涵盖整个领域。而这种多样性正是其最突出的特征。尽管如此，她还是归纳出三方面的特点。

（一）多学科性。北美民族音乐学长期以来在诸学科中处于一种“临界”（liminal）状态，即处于艺术、人文学科和社会科学之间的地带。［按黑格尔的区分，“人文学科专注于对人类文化中的产品（美术、音乐、文学、哲学、宗教），而社会科学则专注于人类生活的方式，包括其创造活动。”按梅里亚姆（1964）的解释，“民族音乐学家事实上把音乐科学化。但他不是按人文学者所熟悉的术语讨论艺术产品，而是寻求艺术行为和产品的知识及其中的规律性。］

民族音乐学也一直占据着历史音乐学和人类学的中间地带，但又是不同于这两门学科的独立的思想领域。［“（历史）音乐学家很少更广泛地研究作为人类现象的音乐，仅对西方文化中的音乐作有限的研究。其他民族的音乐有时作为（西方）音乐史进程中的引言，或音乐中‘原始的’例子，按

所谓的进化论组织起来。有时也用来支持西方音乐学家所谓音乐起源的理论”。(Merriam, 1964)]

人类学为民族音乐学提供了方法论,音乐材料则是民族音乐学家力图记录和理解的。[梅里亚姆(1964)认为,民族音乐学要融合音乐学与民族学——即人文学科与社会科学两种不同的研究领域。内特尔(1992)认为,在民族音乐学创立的前30年,人类学的方法主要指民族志,统计学与符号学。同时他还以“人类学与音乐”呼应拉恩(John Lahn)的“人类学与音乐理论”,以取代梅氏的“人类学与音乐学”的学科构架(见汤, 1991)。]

除人类学外,民族音乐学还跨学科地吸收社会科学其他学科的理论,如语言学、社会学(流行音乐研究)、文化研究等方面的理论。因而有多方面的学术渊源和强烈的跨学科纽带。

(二) 民族志方法。美国民族音乐学家同人类学联手的一个主要领域即是民族志的方法。这是美国民族音乐学家在人类学与音乐学术之间最成功、最有创造性的学术领域。

谢氏还提出了学科名称问题,她认为,也许可将我们的学科称作真正的“人类音乐学”(anthromusicology)。[Guilbert Chase 曾建议用“文化音乐学”(cultural musicology)。注意笔者1991类似的提法,所用英文是 anthropomusicology。]

另一种可选用的名称是西格(Anthony Seeger)所建议的“音乐的人类学”(musical anthropology),探索“音乐表演如何创造了文化和社会生活的许多方面。”(Seeger, 1987)[西格研究音乐中所反映的社会,同梅里亚姆的音乐人类学(anthropology of music)方法——研究文化与社会生活的音乐——正好逆向。]

(三) “家里”的民族音乐学、流行音乐和跨国音乐研究。美国民族音乐长期以来主要研究欧洲和北美以外的音乐,使该学科同陌生的文化紧密相连,以异国文化为特征,以差异(difference)为理论框架。近来这一视角受到质疑,如有学者批评所谓的文化与地域的同态性(isomorphism),即音乐不仅局限于单一地域,音乐的涵义也不止一个地理来源,如对流行风格和跨国风格愈来愈多的研究。最近美国民族音乐学家一直在重新思考文化既能涵盖又有局限的概念(即世界文化的普同性和特异性的关系)。

同时,他们从国外的田野撤回来,转而研究自己国家的各种文化的音乐。[即所谓的“家门口的民族音乐学”(ethnomusicology at home)。内特

尔(1992)认为,这是因为城市人类学的发展,接受流行音乐为合法研究领域,以及关注游离于各文化间、各民族间、各社会间移民及其音乐等倾向所致。]

[对静态的封闭的地方文化研究,转变成为对动态的开放的跨文化的研究。如 Mark Slobin (1992a) 所说的"音乐文化的流动(flow)","世界音乐是一系列流动的、连锁的风格、曲目与实践,地域上能伸能缩,而不再是一系列历史、地理渊源单一的有界实体。]

在这一部分最后,谢氏以书目概括出民族音乐学六种研究。她认为,许多研究在带来重大的新思想和新题材的同时,也都保存了一些传统因素,因此无法加以截然区分。而有些研究则是跨越几个类别的,故互有重叠。为阅读方便起见,笔者妄自将书目粗粗归入各大类中:

(1) 传统领域(笔者认为可称作各国音乐的民族志):

《非洲节奏》(Kofi Agawu, 1995),《埃及之声:女歌唱家乌姆库尔图姆,阿拉伯之歌以及20世纪埃及社会》(Virginia Danielson, 1997),《南非的夜歌、表演、权力及实践》(Veit Erlmann, 1996),《印度和巴基斯坦的伊斯兰苏菲派音乐:宗教歌曲"卡瓦利"的声音、背景和意义》(Regula B. Qureshi, 1986),《马来西亚雨林中的治疗之声:特米尔人的音乐与医学》(Marina Roseman, 1991),《苏亚人为什么歌唱?一个亚马逊民族音乐的人类学》(Anthony Seeger, 1987),《加美兰:中爪哇的文化互动与音乐发展》(Sumarsam, 1992)。

(2) 新领域,包括国内的领域(如移民与音乐):

《牢笼之歌与自由之歌:音乐与越南难民的经历》(Adelaida Reyes, 1999),《亚文化的声音:西方小音乐文化》(Mark Slobin, 1993),《远离寂静:秘鲁高原的音乐与城市移民的经历》(Thomas Turino, 1993)。

(3) 跨民族研究,以当地-全球的联系为特征(包括一种民族音乐如何扩展到全球这样的研究,如下书目中的"苏克"音乐):

《"两条小河流经之地":以色列德国犹太人社区的音乐》(Philip V. Bohlman, 1989),《苏克音乐:西印度群岛的世界音乐》(Jocelyne Guilbault, 1993)。

(4) 流行音乐研究:

《猎人节:海地的猎物、流行音乐及权力之节日》(Gage Averill, 1997),《用爵士乐思维:无限即兴的艺术》(Paul F. Berliner, 1994),《盒带文化:印

度北方的流行音乐与技术》(Peter Manuel, 1993),《说些什么:爵士乐的即兴与互动》(Ingrid Monson, 1996),《与魔鬼同跑:重金属音乐的权力、社会性别与疯狂》(Robert Walser, 1993),《"居居"(juju):一种非洲流行音乐的社会史与民族志》(Christopher Waterman, 1990)。

(5) 妇女与音乐;音乐与社会性别这一更广泛的问题:

《生成歌曲:普雷斯帕地区阿尔巴尼亚人婚礼的歌唱与主观情感性》(Jane C. Sugarman, 1997),《歌曲的痕迹:印第安肖肖尼部落五位妇女的音乐经历》(Judith Vander, 1988)。

(6) 对机构的研究,包括对西方艺术音乐的研究:

《音乐、才能与表演:一所音乐学院的文化体系》(Henry Kingsbury, 1988),《腹地漫游:对音乐学校的民族音乐学反思》(Bruno Nettl, 1995)。

[以上六项都可归入"差异"这一后现代理论框架内,即依次为1. 非西方音乐与西方音乐的差异,2. 和3. 移民亚文化与宗主国主宰文化的差异,4. 流行音乐与艺术音乐的差异,5. 女性音乐与男性音乐的差异,6. 民族音乐学内传统项目与新兴项目——西方艺术音乐研究——的差异。]

世界音乐文化视角中的音乐

(一) 音乐生活的多样性与城市民族音乐学。文化生活、音乐生活的多样性是北美的一大特征,这大多是由其移民所造成的。只是在20世纪最后25年,美国民族音乐学家才充分认识到这种多样性。起初学者开始研究所谓的"少数族群社区"的音乐,这个领域在城市民族音乐学这一发展中的亚学科里起到了重要作用。[这个领域主要研究"孤立的音乐(在移民社区内)将旧有特点保存到何种程度,它们接触异乡音乐或置于新的文化-社会背景时,又怎样变化"。(Nettl, 1992)不同群体及其音乐并存、相互影响,形成了快速现代化城市音乐文化的一大特征。城市民族音乐学(urban ethnomusicology)研究城市各种音乐的相互关系,比较各种文化中音乐分类的差异。除了城市音乐民族志、音乐生活、音乐产品、音乐制造者和消费者、音乐行为,还研究音乐在城市的变化,以及一些实用的问题,如面临现代化如何维持传统,城市学校的音乐教育等。(Nettl, 1978)]

有趣的是,历史音乐学历来一直全力进行城市研究,但却并不经常声明这一方法。[因城市一直是西方作曲家、表演家活动的中心,故历史音乐学一直以城市为其背景。]

随着转而研究城市中不同的少数族群的音乐传统，人们开始承认：(1)国内存在着多元性的文化(即 Slobin 所谓的亚文化)；(2)存在着跨族群、跨社会－经济、跨不同世代的通俗音乐和媒体音乐(即 Slobin 所谓的工业跨文化)；(3)所有这些传统相互存在关系、也同国外各种音乐发生关系(即 Slobin 所谓的移民跨文化)。(Slobin, 1992a)今天，民族音乐学家在研究中，很少有人不考虑全球音乐文化这一更广泛的背景的。[音乐是在地域中流动的文化，可从某一地方流动到更大的区域乃至跨区域而传遍全球。如上书目中的“苏克音乐”，原是西印度群岛一个岛上的音乐，通过媒体传遍加勒比海地区，并远至欧洲、非洲。(Slobin, 1992a)]

这一领域有如下研究主题：

(1) 地方传统同跨民族或全球视角的接触和交流；

(2) 杂交的音乐风格；

(3) 对诸如爵士乐这类音乐风格的新关注，这些风格在历史上、在表演实践中是全球性的。

以下是这一领域的书目：

《音乐，现代性与全球性的想象：南非与西方》(Veit Erlmann, 1999)，《危险的十字路：流行音乐，后现代主义与地域的诗学》(George Lipsitz, 1994)，《全球的流行乐：世界音乐，世界市场》(Timothy D. Taylor, 1997)。

研究国内音乐的多样性，可研究一个城市多种不同的音乐传统，这样能有效地描绘出该城市的历史形象与文化形象。如可研究波士顿的城市音乐景观，结合当地少数族群社区、街头音乐家、俱乐部、小酒馆、餐馆等的音乐，还有其他各种正式、非正式的音乐群体。[比较 Hood (1969) 的说法“研究一个地方或地区所能见到的所有种类的音乐……欧洲艺术音乐、少数民族居住区的音乐、民间音乐、流行音乐、商业性音乐以及混合音乐等”。]

书目：《最高级的音乐：战前波士顿的精英主义与平民主义》(Michael Broyles, 1992)。

(二) 世界音乐教学

还要考虑，民族音乐学与世界音乐的教学模式，如何符合真实的音乐世界、符合世界各地音乐的多样性。如下面一些世界音乐教材所尝试的，其中最后一本系谢勒梅所编，反映了美国国内音乐的多元性。[谢氏此书另一特点是，打破以往分国叙述的框架，以专题形式分章，如音乐与日常生活、移民群体、信仰崇拜、舞蹈艺术、心理记忆、族群认同、政治生活、市场经济、大

众媒体等的关系。]

书目:《世界音乐揽胜》(Bruno Nettl 主编, 1997 第二版),《音乐世界:世界民族音乐导论》(Jeff Titon 主编, 1998 第三版),《声音景观:探索变化中的世界音乐》(Kay K. Shelemay, 2001)。

21 世纪的民族音乐学

谢氏认为上述许多课题已进入 21 世纪,此外还有一些前瞻性的题目,也是民族音乐学的新前沿,如:

(一) 音乐民族志表述与写作的新风格。[如写作中加入作者的主观意识,不仅仅是冷冰冰的客观描述。有人称之为"带人情味的民族音乐学"(humane ethnomusicology)。虽然提出客观性,事实上还是强调个人洞察、个人直觉、个人性格的作用、偶然性和运气,并努力评估自己对所研究课题的主观影响。(Myers, 1992)]新的主观表述风格,是民族音乐学写作风格中近年来的巨大变化。把民族音乐学家本人写进文本中去,这一做法已有二十多年。美国人类学的这种"内省"(reflexive)倾向已深深影响了民族音乐学,产生了文本的新结构模式和新的写作风格。

书目:《声音的景象:音乐,表述,以及身体的历史》(Richard Leppert, 1993),《上帝的成百上千个愚人:中亚音乐之旅(以及纽约昆士区)》(Theodore Levin, 1996),《愿它充满你的灵魂:体验保加利亚音乐》(Timothy Rice, 1994),《渴望之歌:埃塞俄比亚之旅》(Kay K. Shelemay, 1991)

(二) 关于民族志、伦理学与社会责任的现实世界问题。民族音乐学绝不能把自己关在象牙塔内。许多学者在艺术组织、全国机构(如"全国艺术基金会")及社区内工作。同现实世界的联系,鼓励学者研究音乐创作与表演中内含着的重大社会问题(如伦理问题)。人们承认民族音乐学家是传统研究的载体,民族音乐学家也有责任为音乐、为其他音乐家作贡献。[此即为公众利益的实际的民族音乐学(applied or practice ethnomusicology),在大学和研究机构之外进行,包括为社区服务,在社会兼职,研究与音乐有关的社会问题,如版权法等。(Titon, 1992)民族音乐学的伦理学问题可归结为:必须以适当程序获得当地对你研究项目的同意;必须给提供情况者以报酬;保护提供情况者的个人隐私及其匿名权;尊重国际和当地版权法;处理好科学准确性同人类主观情感的矛盾。(Slobin, 1992 b)]

书目:《田野中的阴影:民族音乐学田野工作的新视角》(Gregory F.

Barz, Timothy J. Cooley, 1997)

(三) 跨越音乐与科学的界限,尤其是音乐同神经科学的联系。虽然音乐认知作为一个兴趣领域已有一段时间,神经科学中的发现,很有希望用来洞察音乐如何在人体与人脑中加工、解释。科技将帮助我们追踪音乐创造与记忆的过程。对文化与认知关系的研究,将是21世纪的一个主要领域,将联系一些分支学科,如生物音乐学[Blacking (1992) 则称作音乐创造生物学(biology of music-making), 研究音乐与大脑,听力与感知,音乐与神灵附体,身势学(kinesics, 研究用以表意的身势与手势的学科)与表演]。

还联系音乐学术的其他领域,如音乐理论家对产生音乐形式、内容与意义的复杂过程的兴趣。这里涉及音乐心理学,研究音乐感知,音乐知识认知的发展和表述,主要寻求人类音乐行为的共性。而民族音乐学则研究复杂社会文化背景中人类音乐经历的多样性。二者共同感兴趣的领域是音乐的意义。(Koskoff, 1992) 民族音乐学需要音乐心理学为其确立感知的经验基础并阐述认知过程,所需的信息,要能同文化信息相结合并用以证明音乐意义的结构;音乐心理学也需要民族音乐学提供他文化的资料,并引导自己探索音乐意义的特殊性、形式及功能。(Tolbert, 1992)

书目:《认识音乐与创造音乐:爪哇加美兰与音乐能力与互动的理论》(Benjamin Brinner, 1995),《音乐认知》(W. Jay Dowling, Dane L. Harwood, 1986),《让茉莉花雨点般地落下:叙利亚犹太人的歌曲与记忆》(Kay K. Shelemay, 1998),《艾夫斯:〈我父亲的歌〉:心理分析生物学》(Stuart Feder, 1992)。

[谢勒梅的论文"记忆的民族音乐学"是最近的一次尝试,力图与心理学与神经学的最新研究对话。作者提出音乐隐含在记忆中,可从音乐看历史,音乐对文化有记忆作用;探讨人们怎样通过音乐传承和表演的过程形成记忆,或记忆怎样通过音乐表演转化为有意义的纪念行为,这一研究涉及到认知过程和心理过程。]

本文写作参考书目

J. Blacking: "Biology of Music-Making," H. Meyers, ed.: *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan: 1992

M. Hood: "Ethnomusicology," *Harvard Dictionary of Music* (2nd Edition), Harvard University Press: 1969

E. Koskoff: "Introdution," *World of Music*, 34(3), 1992

A. Merriam: *Anthropology of Music*, Northwest University Press: 1964

H. Myers: "Fieldwork," H. Myers, ed.: *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan: 1992

B. Nettl, ed.: *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, Urbana: 1978

"Recent Directions in Ethnomusicology," H. Myers, ed.: *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan: 1992(译文参见《云南艺术学院学报》1999/4)

M. Slobin: "Micromusics of the West: A Comparative Approach," *Ethnomusicology* No. 2, 1992a (译文摘要参见《中国音乐学》1994/1)

"Ethical Issues," H. Myers, ed.: *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan: 1992b J. F. Titon: "Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology," *Ethnomusicology*, No. 3, 1992

E. Tolbert: "Theories of Meaning and Music Cognition: An Ethnomusicological Approach," *World of Music*, 34(3), 1992

汤亚汀:"Ethnomusicology:释义和译名",《中国音乐学》1991/3

(原刊《音乐研究》2000年第4期)

5. 从设菲尔德到勒芬

——CHIME 与 IMS 年会小记

2002 年 7 月底的英格兰中部大学城设菲尔德，已是金风送爽，秋意盎然。欧洲中国音乐研究基金会(CHIME)第 8 届国际会议于 7 月 26 日至 29 日在设菲尔德大学召开。会址选在设城西南郊翠绿环抱的恩德克利夫溪谷之中。与以往几届以欧洲学者为主的局面不同的是，与会代表有一半是中国学者——分别来自大陆（北京、福建、上海）、港台、北美和西欧，他们与西方学者共聚一堂探讨中国音乐。这表明当今中国学者已更积极地参与了国际学术界的讨论，更响亮地发出了自己的声音。这也受到了以荷兰莱顿大学汉学中心为基地的欧洲中国音乐研究基金会(CHIME)的积极欢迎，毕竟中国音乐的国际研究需要中国学者的多多参与，需要局内人与局外人的通力合作。

本届会议主题是："性，爱与浪漫：对东亚音乐中情爱的思考"(Sex, Love and Romance: Reflections on the Passions in East Asian Music)；副题是"仪式音乐"。这个主题属于自 1970 年代以来的女性主义音乐研究的范畴，在西方音乐学术界已有 30 年的研究史，但却是第一次用于中国音乐研究。

据美国学者 Ellen Koskoff 的划分，女性主义音乐研究可分为三个互有重叠的阶段：20 世纪 70 ~ 90 年代，主要研究妇女的音乐活动；20 世纪 80 ~ 90 年代，着重于社会性别(gender)与音乐的关系的研究；而 1990 年代以来，后现代的女性主义理论呈方兴未艾之势。(Koskoff, 2000: x) 又据 New Grove 修订版中 ethnomusicology(民族音乐学)条目称：1970 ~ 1980 年代主要是女性主义研究和社会性别研究，1990 年代以来则有许多关于性别特征，即性征(sexuality)的研究。而目前在西方学界，一般认为，1990 年代前

倾向于较抽象的社会性别(gender),之后倾向于较具体的生物或生理性别(sex)的研究。

本次年会主题倾向于生理性别与音乐的研究,但也有社会性别的研究。主题共分为8个分议题,涉及民歌、器乐、古代音乐、交响乐、戏曲、流行音乐、宗教音乐和少数民族音乐诸领域,按大会议程及论文摘要手册,具体如下:

(1) 中国内地坦率的民歌和激动的求爱(内蒙二人台,武当山民歌,甘肃花儿);

(2) 爱情音乐中的旋律变型(维吾尔族情歌,台湾歌仔戏);

(3) 朝鲜女性歌曲和戏曲;

(4) 器乐:声音的召唤(朝鲜 sanjo 器乐曲,台湾阿米族口弦,上海犹太人音乐);

(5) 古代音乐,永恒的关注(诗经音乐中的求爱,中国古代女性音乐,中国音乐中的性爱);

(6) 为爱情配器(中国交响乐中的情爱表现);

(7) 舞台上的性爱,寻找爱情(黄梅戏,水浒戏,二人转,京剧,沪剧,粤剧);

(8) 流行曲调中的爱(维吾尔族、中国朝鲜族的流行歌曲,台湾渔民歌曲)。

副题的发言涉及广西洞经音乐,中国东南部汉族仪式音乐,台北祭孔音乐等。

本人论文题为:"40年代上海犹太难民社区:音乐生活中所反映的社会性别角色和性征",同时论及社会性别和生理性别两个领域。二战期间,上海犹太难民社区的音乐生活反映了犹太民族音乐中传统的男女性别分工,展示出一系列互补的二元对立的表现领域,如:宗教音乐-世俗音乐,仪式音乐-民间音乐,严肃音乐-流行音乐,创作/指挥-表演,以及器乐-声乐,前者皆是男性领域,后者多为女性领域。其中仅有少数例外,如德国犹太会堂的改革使上海犹太难民的仪式中出现了女性歌手,又如哀悼仪式传统上需要女性歌手,这样使女性从仪式旁观者"越界转型"(gender cross-over)为仪式参与者。再者,音乐行为通过表演姿势和声音,也联系着并加强了男女的性别特征,即性征(sexuality),演绎着两性的关系。在男性主宰的社会——如犹太社会中,女性的表演常常为男性的"性趣"服务。而在现

代社会中，如1940年代的上海犹太社区，大众媒介往往强调音乐生活中男女的性征表现；社会机构往往组织男女不同的音乐活动领域。这一论文宣读后，引起刊物《磬》*CHIME*的主编高文厚（Frank Kopenhoven）的兴趣，有意在该刊物上发表。

会议中，还以“士大夫的激情”为题，由我院戴晓莲和美国的John Thompson举行了一场古琴演奏会。

会后，携友在英格兰中部的牛津、斯特拉福德、林肯转了一圈，继而转道布鲁塞尔至另一大学城——比利时的勒芬。这是一个8万人的小镇，大学师生占了将近一半。勒芬很像牛津、剑桥这样的大学城，学校、居民、商店混在一起，哥特式、巴罗克式古建筑及中世纪的石子路处处可见。国际音乐学学会（IMS）第17届国际大会8月1日至7日就在此地的天主教大学艺术系举行。同CHIME年会这一袖珍会议、仅有33个大会发言相比，IMS年会则庞大无比，有近800个发言，当然分成了161个小组。参加此次大会的中国学者，除港台及海外，仅有北京、上海学者寥寥数人。

据大会手册，共有8大主题：

（1）听赏－表演－书写：听赏是指怎样在自己心中创造音乐，表演是指怎样在他人心中创造音乐，书写包括书写的记谱和非书写的手势谱，这些是系统音乐学－历史音乐学及其他有关交际与认知的学科的研究课题。这些过程涉及到广泛的时间（历史）和空间（地域）中的曲目、听众及表演者。

（2）音乐变化的动态性：人类文化的变化涉及的方面有：年代学（风格的各个时期，作曲家－表演家生涯的各个阶段），地理学（相互影响，文化涵化，异化），语文学（语言兼容，语言污染），目的论（进步或因果概念），生物学（成长或腐朽），等级层次论（变化的不同速率与变化的等级层次共存）。鉴于进化中的音乐世界的复杂性，要求探讨变化深层的认识论。

（3）谁拥有音乐？音乐家的生活与职业是音乐现象的具体化，由著作权、赞助制、版权等概念以及人类经济中音乐的地位等更广泛的方面所证实。人们怎样以及为什么委托创作、获得音乐、继承或扬弃音乐，以及维持、控制、交流音乐并为之立法。

（4）比利时音乐：比利时是欧洲音乐交流、创造及汇聚之地。需要在总的欧洲背景及更广泛的文化史背景下，研究其中世纪的音乐理论和文艺复兴的复调史以及手稿和地方档案。研究其歌剧史、19世纪音乐史学、当代作曲与表演，这些能激起音乐学家与其他学科史学家对方法论的兴趣。

(5) 音乐与移民:音乐是运动,音乐家也在运动、他们很少静止不动,音乐物体(乐谱、乐器、曲目)常常随着他们运动。这些运动造成了剧烈变化:音乐事件的象征维度得以充分展示,音乐实体和物体的物质性也因而加强。复杂的价值观对移民所造成的文化结果会作如下判断:"有成果的综合","风格讹用",乃至"文化毁灭"。

(6) 形式与创新:这是一个二元对立互补的概念。虽然是西方的概念,却也适用于非西方的音乐。在西方文艺复兴和巴罗克时期,它指对共同音型的选择、编排及改编。后来简化成按一固定乐思创作,同时"创新"逐渐指"原创",即从无到有。这些意义仍旧是上世纪"新古典主义"曲目的特点。要求通过多元文化的曲目和传统,或在比较新近的创作 - 听赏 - 分析 - 即兴这样的范式中,展示这一概念。

(7) 乐器:从考古学到新技术:乐器或音乐工具的范畴包含从拍手直至电脑软件。探讨乐器学,尤其是跨文化、跨风格界限的现象,如需要延伸人体能力的乐器,或将宗教与世俗的意义赋予乐器及乐器声音。还有在不同文化、地域、时代或功能中评价、解释乐器,以及某乐器被接受与否的原因。

(8) 文献资料:包括乐谱、录音以及经编辑的文件,形式则从印刷到数码多媒体各不相同。现在的技术要求将过去的一切立即展示在屏幕上,并通过扬声器发出声音,然而替代的媒介形式难免歪曲原来的文献。要求研究所有这些工具和媒介,在收集、传播、抢救音乐知识中(分类目录,批评的版本,作曲家的万维网主页),如何影响我们同文献、同使用文献的方法之间的关系。

综观大会主题,我们可以发现,国际音乐学学界已跳出单一的欧洲音乐文化研究,单一的西方音乐史传统上研究作曲家及作品的方法,处处注意比较非西方文化、注意吸收其他学科的研究方法,使自己转化为多元文化 - 跨文化、多元视角 - 跨学科的一门学科。在这些方面,音乐学已同民族音乐学认同,只是两者侧重面有所不同,前者多研究西方音乐,后者则是非西方音乐,但没有绝对的界限。所以这次与会者中有不少民族音乐学学者。

笔者的发言属于大会第五主题"音乐与移民",安排在 8 月 5 日第 16 组,该组分主题是"殖民与后殖民时代亚洲犹太社群移民线路上的音乐成果",共有 4 个发言,由澳大利亚 Monash 大学的 Margaret Kartomi 教授组织,分述亚洲各地的犹太社区 - 巴格达、孟买、上海、东京 - 的音乐。本组发言

实际上是该大学前几年的一个同名课题中的4个部分,现已成书,并将于2003年出版。来听本组发言的约有数十人,小会议室坐得满满的。犹太音乐文化是世界音乐研究中的显学之一,主要研究犹太移民社群(diaspora)的音乐文化在移居地文化的影响下,其传统的保存与变化,是各种研讨会长盛不衰的主题。

本人发言题目是"音乐在上海犹太难民生存斗争中的作用"。音乐是上海中欧犹太难民生存斗争中的谋生手段、有力武器,也是人们灵魂的精神食粮与慰藉,表达政治理想与意识形态的手段。音乐反映了他们的文化认同、民族精神和民族性。音乐的这些功能是通过一些音乐机构和商业机构以及个人的努力而达到的。面临着日本占领军当局的政治高压,他们灵活地通过音乐活动一一加以化解。这一发言受到德国科隆电台一记者的注意,录制下来,征得本人同意,并于当晚在科隆播出。说明德国当前仍然十分重视犹太人的问题。

大会期间还有不少活动,如两场文献展:法兰德斯音乐文献展,比利时所存巴托克文献展。10场音乐会:计有古代键盘乐、19世纪法国-比利时音乐、比利时现代音乐各一场,宗教音乐2场,巴罗克、古典、浪漫、20世纪、1950年后的音乐各一场。

其间,大会还组织了布鲁塞尔一日游,其中半天时间花在比利时乐器学家马依永1877年创立并担任馆长的布鲁塞尔乐器博物馆(MIM),据说它是欧洲最大的。该馆现展出乐器1500件,共分6个陈列室:比利时民间乐器,欧洲民间乐器,欧洲艺术音乐乐器,机械-电子乐器,欧洲弦乐与键盘乐器,非欧洲乐器。该馆有两个特点引起笔者注意:乐器陈列配置大量的图片(绘画与照片)给参观者留下了乐器起源、进化、演奏情景及文化背景的印象;耳机同步乐器演奏声音的无线配置,即走到哪种乐器前,耳机便会自动传出该乐器的音乐声。这种实物-声音-图像的联觉起到了很好的效果。此外他们还常常举办讲座,普及乐器知识。

CHIME和ISM年会引人注目的还有其书展:前者是英国R. M. S. Dooley的民族音乐学书展,后者则是21家欧美书商的音乐图书大联展。Dooley展出了上百种民族音乐学书籍,尤其是配合大会主题"音乐与社会性别和生理性别"的,如《跨文化视角中的妇女与音乐》(E. Koskoff),《音乐,社会性别与文化》(M. Herndon & S. Zeigler),《女性的结尾:音乐,社会性别与性征》(S. McClary)等。会后,笔者还在牛津大学音乐书店购得另一

本向往已久的重要著作《音乐学与差异:音乐学术中的社会性别与性征》(R. Solie)。引人注目的还有十大卷的《加兰世界音乐百科全书》(Nettle 等主编),《声音景观:探索变化中的世界的音乐》(K. K. Shelemay),以及牛津大学出版社的"快读系列小丛书"(A Very Short Introduction)中的《音乐》(N. Cook)与《世界音乐》(P. Bolhman)。此外还预告了英国学者撰写的两本中国音乐的著作:《拨弦,今昔中国乡村音乐家的生活》(钟思第)和《沪剧,现代上海的传统戏曲》(施祥生)。

IMS 年会中的书展参展者有:英国的剑桥、牛津大学出版社,New Grove,Routledge,Dooley,美国的芝加哥大学出版社、Norton, Rilm 音乐文摘出版社,甚至香港 Naxos 音像出版社也来了。其中剑桥大学出版社以其多种系列丛书最引人注目,如"剑桥音乐之友系列",主要针对学生、演奏演唱者、音乐爱好者,分三大类:作曲家,乐器和其他主题,已出 29 种。更专业性的"剑桥音乐史系列",包括西方音乐理论史、19 世纪音乐史、20 世纪音乐史、美国音乐史 4 种。还有"剑桥音乐教育系列",分中学教程、作业、课外阅读、欣赏、电子琴、世界音乐、乐理、教师用书、小学教材 9 大类,已出几十种。其他如"音乐家传记系列"(13 种),"音乐手册(作品介绍)系列"(17 种),"音乐历史表演手册系列"(4 种),"理论与分析系列"(5 种),"音乐史与批评的新视角系列"(4 种),"歌剧(剧目介绍)手册系列"(4 种),"歌剧研究系列"(5 种)。此外引起笔者注意的有牛津大学出版社厚厚一大卷的《背景中的世界音乐——世界音乐文化纵览》(P. Fletcher),以及牛津 Ashgate 出版社的"通俗与民间音乐系列"(15 种)。

西方学者,谁没有专著几种?这些专著动辄几十英镑一本,不见得都有销路,大多数是赔本的,但人家仍在一本本出。联想到国内出版情况,不禁汗颜,泱泱大国仅两家音乐出版社,音乐学术书一年难得见到几本。出版难,学者也鲜有著述的积极性。出版社的老总们真该来书展看看,学学人家的做法。

从设菲尔德到勒芬,这一路所见所闻,令人感到不虚此行。通过与外国同行的交流、与港台学者的交流、与西方出版界的接触,了解了国际学术界的最新动态。经常出去走走,能使自己紧跟学术前沿,加强与国际学术界的联系与对话。

(原刊《音乐艺术》2002 年第 4 期)

6. 走向现实生活的世界音乐

生成背景

全球经济一体化势必带来全球文化一体化,即所谓的文化“全球村”现象。无论是当初随着西方资本输出、殖民、传教、军事入侵而来的西方古典(或艺术)音乐,还是今天借助音乐工业、跨国公司、大众媒体(电视、广播、音像产品、因特网)而风靡各国的西方流行音乐,都是文化一体化这颗大树上结出的果实。这两颗果实还留下了它们变异的种子,即用西方作曲技法、西方乐器表现各国音乐的“民族乐派”(这里借用19世纪西方音乐史中的这一名称),以及用西方和弦、摇滚节奏、电声乐器、电子合成器等表现手法的各国流行音乐,后者虽也借用“世界音乐”这一名称,但却是西方化包装的世界流行音乐,是西方音乐工业的新产品,跨国唱片公司的新卖点。西方流行音乐及世界流行音乐,都是当今“工业跨文化”(industrial interculture)的产物(Slobin, 1992)。再套用Slobin的术语,我们今天所面临的无可争议的现实是:西方音乐这种强势文化已成为一种国际(或世界)“主宰文化”(superculture),而各国传统音乐这样的弱势文化则成了国际上的“亚文化”(subculture)。

然而随着全球经济一体化,同时也带来了世界政治多极化的局面,在许多国家出现了民族认同、文化认同的潮流,即寻求自己民族、文化的标识,以证明自身存在的价值,不至于为经济一体化的潮流吞没而成为大国强权的附庸。在这一认同的潮流中,人们发现音乐是一种很有特色的标识。于是在20世纪80年代出现了一种“世界音乐”的概念。加之西方学术界的有

识之士,多年来从后现代主义、文化相对论等角度的反思,自我批判"西方中心论",尤其是西方民族音乐学学者、文化人类学学者几十年来的非西方音乐研究,都大大推动了这种"世界音乐"概念的发展,即一种"多元文化"并存的思想。这种"世界音乐"是一宽泛的概念,主要是指世界各国的传统音乐(亦称"根基音乐",译自英文 roots music,包括各民族的民间音乐和古典音乐);同时也可指上文所谓的各国流行音乐及其创作(或艺术)音乐(后两类亦称混合音乐,即多多少少受到西方和其他文化影响的音乐);此外还可指移民社区的亚文化音乐,即各种民族文化超越国界,相互影响、混合,形成所谓"移民跨文化"(diaspora interculture)的世界音乐(Slobin, 1992),如英国的南亚移民音乐,美国的南美、亚裔、中东等移民音乐,德国的土耳其移民音乐。当然西方音乐——包括传统音乐、流行音乐——也以平等的身份作为世界音乐中的一员,但一般将西方艺术音乐——音乐学研究对象——排除在世界音乐之外。

可以说,世界音乐是世界各国面临西方冲击、为维护自己的民族标识所作出的反应。也是人们对抗西方文化及文化帝国主义的手段。按后现代的话语,则是以多元化对抗一体化,以弱势文化对抗强势文化,以边缘对抗中心。

走 向 生 活

课堂上的世界音乐 内特尔认为,音乐教育是深受民族音乐学影响的一个领域。(Nettl, 1992)1958 年,苏联卫星先于美国上天,令美国朝野震惊,这一落后的根子被归结为教育落后所致,于是人们呼吁对美国教育进行反思、改进。音乐界则于 1973 年产生了中小学层次的"综合音乐感"(comprehensive musicianship)教程。该教程深受当时美国民族音乐学发展的影响,提出以世界各国音乐文化开发、拓展青少年的综合素质。英国也在 1995 年颁布了新的中小学音乐教育大纲,明确写入多元文化的音乐教育,提出学习当今世界各国的音乐文化。早在 20 世纪 80 年代,英国民族音乐学学者约翰·布莱金(John Blacking)就提出,面对英国多民族的移民,多元文化的音乐教育应作为英国的一种国策。正如他所言,多元文化的音乐教育可以培养孩子面向世界、面向 21 世纪,应该让其青少年通过音乐了解世界各民族,乐于接受不同文化。这样可以防止民族狭隘心理和欧洲中心论。

他还就柯达依教学法中仅仅用西方艺术音乐和匈牙利音乐作为教材的局限,提出批判,认为是西方中心论和狭隘民族主义的表现,不符合当今民族音乐学发展的思想。(Blacking, 1987)

在大学则有更多的世界音乐课程,既有分国的,也有综合性的。如英国杜伦大学1994~1995年音乐系就有中亚及东欧各国、中国音乐等课程。其校园里世界音乐也很活跃,如举办过日本尺八、印尼加美兰乐队、英格兰诺桑伯兰小风笛、韩国民乐等的讲习班(seminar和workshop)和音乐会,鼓励学生学习这些乐器;这些活动也对校外公众开放。又如北爱尔兰贝尔法斯特女王大学,其讲习班更多,有土耳其萨茨琴(saz)、非洲鼓、印度西塔尔琴、拉美桑巴舞、爪哇皮影戏。美国佛罗里达中部大学邀请笔者去讲中国的犹太音乐,在笔者短短的两天逗留中,就有一场中国民乐演出。访问哈佛大学时,听音乐系谢勒梅教授介绍她的世界音乐课程,觉得很有特色。她不是以传统方法按国家介绍各国音乐文化,而是把视角置于日常生活、移民群体、城市音乐生活、宗教信仰、舞蹈艺术、文化认同、政治生活、记忆与心理、媒体与经济等各个层面,并多以美国国内少数民族群体的音乐文化为主要例子,如中国、中东、越南、墨西哥、犹太、印第安以及欧洲各国移民群体等的音乐,反映美国生活中丰富多彩的世界音乐。此教材明年将由美国Norton公司出版。

书店里的世界音乐 在全美各地,大至纽约,小到硅谷附近的圣荷西,乃至中部小城林肯,都有一家称作Barnes and Noble的连锁书店,不但门面一样,里面分类格局、布置也如出一辙。其音像部除古典音乐、流行音乐、美国民间音乐(如乡村音乐等)外,都有庞大的世界音乐部分(在有的书店称international,即"国际"),按国家英文字母顺序排列。但中国音乐部分,品种不多,仅十来种,且都是海外出版的。笔者更感兴趣的是以色列/犹太音乐,有上百种之多,令人眼花缭乱。当然多数还是流行音乐,但也有一些"原汁原味"的东西,如犹太会堂的仪式吟唱。每个国家内一般再按音乐家-乐队或演唱组的字母顺序排列。有时也有一些大的类别,如以色列/犹太这一挡中有"意第绪歌曲"、"塞法迪歌曲"、"美国克莱兹默乐队"、"巴勒斯坦犹太歌曲"等各种亚文化的犹太音乐。哈佛和斯坦福两校的书店亦是如此,只是品种较少。此外还有专门的连锁音像店如HMV(总部在伦敦,是全球最大的世界音乐音像店),品种更多,但价格略贵些。在纽约第42街西端还有一家拉美音像店;据说英美两国都有不少这样的地区音乐专卖店。

除音像制品,大书店也有民族音乐学及各国音乐的书籍,多放在音乐书架理论部分,每处皆十多种,多数还需预订。英国情况也类似,连锁书店如 Dillon 和 Waterstone 各城镇都有,仅规模小于美国而已。

音像店也卖书,且有打折。在纽约曼哈顿百老汇大街与时代广场交界处,有一家音像店称作 Virgin,笔者就在那儿觅得一本打七五折的《世界音乐简明鉴赏指南》(World Music, The Rough Guide, 1999 新版) 上卷(非洲、欧洲、中东)。这是"简明音乐鉴赏指南系列" 中之一种,其余尚有古典音乐、乡村、爵士、美国音乐、歌剧、雷吉、摇滚等。本卷有 80 多篇专文介绍 80 多个国家和民族的音乐(民间与流行音乐)及其历史、文化、政治背景,还有 2 000 多个音乐家小传,且所述每个国家都附有详尽的 CD 目录。书末附录还有全球世界音乐唱片公司、专卖店的地址和网站。此书自 1994 年初版以来已成为世界音乐最重要的欣赏指南。

据该书统计,1990 年代末以来,世界音乐的市场大大扩展,全球专门的世界音乐唱片公司已有近 200 家,专卖店也超过 100 家,网站也有几十家(如最著名的 www. worldmusic. net),出版发行的 CD 已呈过剩状态。当然大多是商业性的各国流行音乐,如英国 EMI 下属的 Hemisphere 所发行的 CD;少数是学术性的原汁原味的传统音乐,如美国斯密森学会的 Folkways 所发行的。

展览厅里的世界音乐 纽约大都会艺术博物馆,规模小于伦敦大英博物馆,但也有近东、非洲、大洋洲、美洲、亚洲、南亚、东南亚、中国、埃及、日本、伊斯兰等展厅,体现了世界多元文化的精神。但最令笔者感兴趣的是二楼的乐器馆,虽不很大,却以一半之面积(另一半是西方乐器)展示几十个国家和地区的传统乐器,按各大洲分国排列。每个国家有一个大玻璃柜。如中国乐器有十多种,文字说明相当规范。展品涉及这么多国家,反映了美国民族音乐学界研究力量之雄厚。同时也是他们向公众展示自己的研究成果。这可称为"实用民族音乐学" 。

而英国爱丁堡大学的风笛馆恐举世无双。里面陈列了从古到今、世界各国的各种风笛。单是英国的就有苏格兰高地大风笛,苏格兰低地和英格兰诺桑伯兰腋夹小风笛,以及爱尔兰的尤宁风笛这四大类。伦敦的霍尼曼博物馆乐器部还常举办世界音乐讲习班,如 1995 年的排箫、波利尼西亚音乐和犹太音乐讲习班。这些展览馆是向人们、尤其是青少年进行世界音乐文化教育的最好课堂。

游乐园中的世界音乐 笔者访美期间，有幸参观了佛罗里达州奥兰多的迪斯尼乐园。最感兴趣的是其中的世界民族村（英文称 world show case，意即“世界文化展示”）。围绕着中央大湖，依次有墨西哥、挪威、中国、德国、意大利、美国、日本、摩洛哥、法国、英国、加拿大、以色列等十二个村，其中不少都有音乐歌舞表演。如第一家是墨西哥村，在一幢印第安玛雅人金字塔式的建筑里。进去后先见一外厅，用图片说明该国历史、地理概况，再往里是一大厅，像是室内广场，有很多小店及摊贩，多是南美人，在经营墨西哥土特产、服饰和小吃、音像与图书。在一飘出墨西哥酸辣菜味道的小吃店门口，有一排提琴手在齐奏欢快的墨西哥乐曲，后面还有一排小号手在助奏。不是孤立的音乐，而是建筑－服饰－饮食－音乐四位一体，形成一种心理学所谓的“联觉”，使你仿佛置身于墨西哥一小镇，将你融入一种立体的墨西哥文化风情之中。

中国村的建筑则由牌坊、“宫殿”（其实是土特产及小吃店）及“天坛”组成，扩音器里在播放一首中国古琴音乐，“天坛”里面则有一中国女扬琴手在独奏，坐满了观众。几曲奏毕，她便邀人上台合奏。上来几个小孩，她挑了一个学过钢琴的，教其敲击扬琴单音，她则击出和音，其他小孩用简单打击乐器伴奏，于是合奏一曲圣诞歌《铃儿响叮当》，观众击掌伴奏，台上台下融为一体。游客以这样参与的方式来了解异国音乐。

意大利村入口处有一缩小尺寸的圣马可广场，进入后则可见到文艺复兴时代的柱子、雕塑，还有些意式小楼，空中散发着比萨饼的香味，人们在藤椅上品尝着意式咖啡与饮料。广场中央的凉亭里，六位身着 18 世纪服装、头带假发的音乐家在合奏。大提琴、小提琴、单簧管、低音大提琴、大鼓、小鼓奏出节奏强烈的古典音乐，从扩音器里传出，似有电声效果。把欧洲古典音乐置于民族村内，与其他文化平起平坐，表明了一种文化平等的价值观。

日本村广场中央高耸着五层高的太庙，前面围着观众，上面两个头扎红毛巾、身着红背心的小个子日本女鼓手在敲击巨大的太鼓，一人敲击太鼓的一面，边击边“嗨，嗨”地喊叫助力。一会又换成三个小鼓，一个穿黑背心的日本小伙子加入击奏。

加拿大村前广场上则有一风笛手，来自新苏格兰，头戴苏格兰花呢帽、身着花呢格子裙，操一口浓重的苏格兰英语。应笔者的要求，他吹奏了一曲《蒙主天恩》（Amazing Grace），此曲乃苏格兰民间曲调，传入美国后改编成清教徒的赞美歌。

此外还有不附属特定村子的刚果鼓和南美舞蹈表演。也常有各国表演团体来短期客串的,如前不久的斯里兰卡、尼泊尔、印尼等。民族村不仅为展示世界音乐文化提供了舞台,同时将音乐舞蹈表演放在立体的文化氛围中,而且也是民俗教育-娱乐-商业三者的最佳结合。这的确是一很好的创意。

剧场街头的世界音乐 如内特尔所说,民族音乐学第二个贡献是丰富了西方的音乐生活(Nettl, 1992)。如同纽约的林肯中心,伦敦有一个南岸中心(South Bank Centre),常有世界音乐的演出。英国的世界巡回艺术团、印度古典音乐协会、皇家非洲协会、亚洲音乐巡回演出团和伦敦共同体学院艺术系常在那儿举行演出或举办综合艺术节。如1995年举办过印度、巴基斯坦、加勒比和西非等艺术节。在这之前还有日本、犹太、阿富汗、库尔德、非洲之角等艺术节。

五花八门的街头广场音乐是西方城市一景,也融入了世界音乐。如旧金山鱼市码头前,秘鲁流浪艺人的排箫与吉他二重奏,令笔者回想起杜伦和柏林的街头音乐,前者如市中心广场上的南美钢鼓乐队、罗马尼亚民间歌舞,后者如东柏林市政厅前亚历山大广场上,身着中山装的中国二胡手的独奏、南美吉他和竖笛小乐队合奏。这些世界音乐为各个城市带来了世界音乐文化的景观,增加了多元文化的色彩。

启示反思

二元思维还是多元思维?这是问题的关键。"五四"以来近百年,文化界已习惯二元的思维定式,即中西二元对立。以西方为唯一参照系,全方位地效法西方,以创造中国新文化,是为"西体中用"。形成了中国文化与西方文化并存的二元文化氛围,而且差不多把西方文化当作我们自己的文化了。文学、戏剧、美术、音乐概莫能外。这种思维定式反映到传媒、教育、文化生活的各个方面,影响了几代人的审美观、价值观。既与当今多极世界、多元文化格格不入,也有悖于我国多民族及其文化并存的现实。

这种二元思维还带来了"西方中心论"和"汉族中心论"。以西方文化为唯一参照系,使"西方"成为"人类优秀文化"或"外国文化"的代名词,完全忽略欧美以外众多文化这样多元的参照系,此乃"西方中心论"。以汉族文化为"中华文化"的代名词,忽略中国其他55个少数民族亚文化存在

的现实，此乃“汉族中心论”。

这正是布莱金所批评的“狭隘民族心理和欧洲中心论”的中国版。而且在政治上也不是一项聪明的文化政策，不利于团结全世界、全中国所有的民族。我们应该借鉴西方文化人类学的许多积极因素，反思我们的民族文化政策、对外文化政策，有意识地宣扬、传播世界各民族、中国各民族伟大的文化传统。我们中国这么一个多民族的世界性大国，理应是世界多元文化的倡导者、实践者，但目前在世界音乐文化领域确实是落后了：研究队伍偏小（全国仅十多人），中小学教材空白，音乐院系课程极少，媒体鲜有宣传，市场完全空缺。当务之急是转变观念，跟上时代，创造多元文化的氛围，如建立研究中心，翻译出版世界音乐的理论著作和教材（就笔者所见，英美这方面教材至少已有五种*），补充甚至重编教材，媒体创立世界音乐专题节目，多多引进各国优秀音乐，大力宣扬少数民族音乐，经常举办国际或全国性民族艺术节，扩大听赏范围，创建新市场。可喜的是，前不久的“2000年相聚北京”艺术节，以十多台世界民族音乐舞蹈，为在我国发展世界音乐开了很好的头。

*1. May, Elizabeth, ed. *Music of Many Cultures*, Berkeley: California University Press, 1980

2. Nettl, Bruno, ed. *Excursions in World Music*, New Jersey: Prentice Hall, 1995

3. Stock, Jonathan, *World Sound Matters*, London: Schott, 1996

4. Titon, Jeff, etc. *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, New York: Schimer Books, 1998

5. Shelemay, K. Kay, *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*, New York: Norton, 2001

引文书目

Blacking, John, *A Commonsense View of All Music*, Cambridge; Cambridge University Press 1987（部分内容见笔者文“多文化的音乐教育”《音乐艺术》1996/3）

Broughton, Simon, etc. ed. *World Music. The Rough Guide. Vol.* 1: *Africa*, *Europe and the Middle East.* London: The Rough Guides, 1999

Nettl, Bruno, “Recent Directions in Ethnomusicology,” in *Ethnomusicology. An Introduction*, H. Meyers, ed. London: Macmillan, 1992（见笔者译文，刊《云南艺术学院学报》，1999/4）

Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach," *Ethnomusicology*, 1, 1992 (见笔者编译文章"西方小音乐文化比较研究中的新概念",刊《中国音乐学》, 1994/1)

(原刊《交响》2000 年第 3 期)

第二辑　历史与思潮

東京大學
經濟學
圖書

第三章　历史思潮概述

西方民族音乐学的形成与发展得益于多种社会文化思潮的影响。追本溯源，其上限可推前至文艺复兴，下限直追后现代主义。西方民族音乐学经过300年的酝酿，以比较音乐学的形态崛起，与其同时出现的还有民族主义和人类学的音乐研究。这三股思潮经过几十年的对峙，终于磨合成以人类学为主流、音乐学为支流的民族音乐学或音乐人类学。以后虽有1960年代末倾向于音乐学的“语言学转向”，但终究未能撼动人类学的主体地位，反而激发了人类学背景下反语言学的后现代主义思潮。学科100年来的思想发展，可大致归纳出：（比较）音乐学→（音乐）人类学→音乐学（语言学分析）→人类学（后现代思潮影响）这样四阶段，呈现出一种否定之否定的运动倾向。

西方民族音乐学思想发展的历史轨迹

1980 年代后半期,西方民族音乐学界弥漫着一股反思的气氛,美国民族音乐学学者波尔曼(Philip Bohlman,1988)藉此提出了民族音乐学"思想史"(intellectual history)的概念,致使 1980 年代末、1990 年代初一批从思想的高度总结民族音乐学历史的著述问世。本文沿着这一思路追本溯源,参照了西方近十年来的有关著述及历史经典文献,力图从西方历史上各种社会文化思潮中把握民族音乐学的历史发展,以求更准确、更全面地认识这一学科的思想与方法论,便于我们参考借鉴。

从文艺复兴到东方主义——早期的酝酿

20 世纪 90 年代初,美国民族音乐学学者波尔曼在著述中(1991)将西方民族音乐学的思想史追溯到文艺复兴时期,他在法国思想家、散文家蒙田(1533 ~ 1592)、德国博物学家基歇尔(Athanasius Kircher,1602 ~ 1680)以及法国民族志作家拉菲陶(J. - F. Lafitau)等人的著作中找到了一些有趣的例子。

蒙田 1580 年的文章"食人的蛮族部落"(见其《散文集》)也许是现代欧洲第一篇民族音乐学的记载,评述了巴西里约热内卢海湾一小岛上美洲土著的音乐,材料来自加尔文派传教士雷维(Jean de Lévy)1578 年的记述(当时巴西是法国殖民地)。其中有那个部落的囚犯的反抗歌曲。除了尚武的歌曲外,还有情歌。他们的情歌一点也不野蛮,内容是歌颂醇酒与爱情,颇有点希腊诗歌的味道,令人想起古希腊的阿纳克里翁抒情诗体。蒙田的结

论是,食人者的音乐基本上同欧洲人的差不多。同古希腊比较是文艺复兴思想的一大特征。

另一大特征是自然科学的精神,可见之于基歇尔的巨著《世界音乐》(Musurgiauniversalis,1650)。该书扉页插图中绘有美洲土著仪式舞的舞蹈者,画在下方风景中,表明音乐同大地、大自然的联系,那是所有人类音乐的起源。这种客观性对身为传教士的基歇尔意味着反对《圣经》中音乐的上帝创造说。基歇尔百科全书式的巨著充满了科学好奇心和神秘性,其目的是汇聚一个音乐活动的世界。他像收集、展览古玩那样展示音乐珍奇。他从不同的角度系统地探索了音和音程结构的本质;分析犹太人的记谱体系以及其他非西方的音乐理论体系;论述音乐在自然中的起源,结合美洲土著及各国的音乐资料。他的巨著中还贯穿着乐器图像、音程表、广泛的记谱、音阶结构的数学图表,表现出以普遍主义概括世界音乐的意图,力图使他文化的音乐为欧洲读者接受。

科学观察的精神也见之于拉菲陶的著作《美洲蛮族习俗,原始时代习俗比较》(1724)之中。他在书中比较了南美、北美印第安各部族的乐器,有按结构比较的,也有按仪式功能比较的。作者还认为,这些乐器的合理功能一点不比类似的希腊乐器少。

上述早期著作的特点可归结为:以古希腊文化为比较的楷模;以欧洲为中心的文化普遍主义的比较模式,意在缩短两种文化中音乐之间的距离;反对神学,提倡自然科学的客观精神。正如波尔曼所指出的(1991):早期对异国文化行为的描述,某种程度上成了扩展西方殖民者权力的手段,当然,积极的方面是动摇了西方音乐文化的主宰地位,在欧洲的音乐话语中为非欧音乐确立了一席之地,同样也丰富了欧洲的思维。

欧洲人对非欧音乐的兴趣来源于早期的航海发现,而研究非欧文化,其理论依据则源自于启蒙运动。启蒙运动的主将之一、百科全书派的领袖卢梭的《音乐辞典》(1768)反映了18世纪的这种时代精神。该辞典系统地使用了非欧音乐的材料,目的是完整地概括音乐的定义。“为了让读者能够判断不同民族的不同音乐方言”,卢梭在论音乐的条目中展示了非欧音乐的谱例:一首中国曲调,一首波斯曲调,一首加拿大“蛮族”歌曲以及瑞士放牧调。他由此得出两个结论。首先是音乐物理法则可能存在的普遍性,即用记谱来揭示声学法则所主宰的某些文化之间类似的声音过程,用今天的话来说,就是对乐音进行跨文化的研究。其次,他又指出,音乐对人们的效

果并不局限于声音的物理效果,也包括文化含义,即音乐不仅是自然的,也更是文化的,是一种"记忆信号",来自于各种文化的习俗和环境所产生的各种联想。他认为音乐的基本事实产生自文化的多样性,其本质不在声音的物理学中,而在"声音对人类心灵的最大影响中"。可见卢梭更支持文化人文主义的理论。卢梭所谓的音乐现象的二元论,即自然-文化(或人性)(nature-culture)这种启蒙时代的理性思想一直影响着今天的民族音乐学理论与方法。

启蒙运动的18世纪也是一个崇尚经验和客观性的时代,因此"田野工作"——实地观察兴盛起来,出现了许多基于第一手资料的著述,如法国外交官方顿(Charles Fonton)利用自己在中东的经历,写了关于土耳其与欧洲音乐比较的专论(《关于东方音乐,与欧洲音乐之比较》,1751年);英国驻加尔各答的法官琼斯(William Jones)所著《论印度音乐的调式》(1784);长年在北京的法国耶稣会传教士钱德明(J. -M. Amiot)在其《中国音乐古今录》(1779)中提出中国音乐同其他文化的音乐一样复杂,且历史悠久远远超过西方,能产生这样一种音乐的文化是优于欧洲的。启蒙运动对非欧音乐研究最深刻的影响是创造了一个全新的"他者"(Other)的概念,即非欧世界,有着不同于欧洲的历史与文化。钱德明和琼斯等人通过客观地观察"他者"的音乐来重新审视欧洲自己的音乐以及二者之间的关系,这样便产生了一种比较研究的方法,预示了下一世纪末比较音乐学的诞生。因此可以说是启蒙运动孕育了这一学科。

研究"他者",从"他者"看自己,这便是当时西方的东方主义学术格局。20世纪70年代,阿拉伯裔美国学者赛义德(Edward Said)在其轰动一时的《东方主义》(1978)一书中提出,西方研究非西方文化,是一种学术扩张,正如18世纪末欧洲的军事扩张一样。当时大肆军事扩张的是英法两国,因而也是它们创立了东方主义的学术。首当其冲的便是中东,一是因为距离欧洲较近,二是欧洲历史上一直将这一地区看作是自己古典文明的起源地。

19世纪初,东方主义学术的典范是法国人维奥多(Guillaume Villoteau)在20卷的《埃及描述》中的《音乐卷》(1809)和英国人雷恩(Edward William Lane)的《现代埃及人的风俗习惯之记述》(1836)。维奥多所撰涉及音乐的两卷,即卷一《东方乐器的历史、技术和文献之描述》,是一部详尽广泛的乐器学著述;卷二《埃及音乐艺术现状,对该国音乐的研究观察的历史描述》,涉及埃及音乐的理论问题。他是1798~1801年随拿破仑远征埃及的学者

之一,故描述皆以实地观察为依据。著述中除广泛论述阿拉伯的音乐及乐器外,也探讨了埃及少数民族和小宗教的音乐。其缺点是不涉及埃及音乐史、乐器史,而是人云亦云地认为伊斯兰音乐及乐器源于希腊。雷恩也在埃及生活多年,以民族志作者的眼光,描述了埃及人生活中的音乐。较维奥多高明的是,他否定了阿拉伯音乐的希腊起源说,并估计对阿拉伯的影响来自中亚或南亚。

随着其他国家加入殖民远征,19 世纪中期,东方学的中心逐渐从英法转向中欧的德奥,促发了这两国的 Wissenschaft,即科学性的学术。这一时期的学术特点是,基于上一时期大量的文献资料,东方音乐逐渐进入西方音乐史学,即在历史的框架中解释东方音乐,形成一种全球音乐史的格局。

首先是基泽维特(R. G.. Kiesewetter)的《阿拉伯音乐起源说》(1842),其中也包括了波斯与土耳其。他的方法有两点引人注目之处:1)音乐从简单到复杂的渐进发展是明显的;2)阿拉伯音乐与西方音乐的类似,即可比性,此即比较研究的基础。接着是安布罗斯(A. W. Ambros)五卷的《音乐史》(1862 ~ 1878),其中第一卷是专论非西方音乐的,是后四卷欧洲音乐史的前奏或古代部分(欧洲音乐史始于中世纪)。然后是费蒂斯(F. - J. Fetis)五卷的《从古至今的音乐通史》,前三卷是论述非西方音乐或古文明音乐的。他强调各种文化的音乐怎样与众不同,注重各自理论体系的差异,而忽略类似,因而没有编织出一幅统一的历史画面,故更近似于地区研究文集,而非世界音乐通史。

这一时期史学一个重要倾向是把非西方音乐作为西方音乐的源头,是欧洲文明的早期形态,这一思想延续至今,近年来被批判为“欧洲中心论”的表现。而将欧洲文明作为全世界文明的标准,则是下一时期比较音乐学的思想基础。

比较主义——学科的创建

19 世纪是文艺复兴、尤其是启蒙时代以来的自然科学精神在孔德实证主义哲学的催化下大发展的时代。正是这一潮流激发了奥地利音乐史学家阿德勒(Guido Adler)宏观地构思出了音乐学的大纲(《音乐学的范围、方法及目标》,1885)。为自然科学服务的实证主义要求:首先确证事实,然后构架规律,即从事实出发,以归纳的方法概括出事物的规律。用阿德勒的话来

说,“音乐史学研究的焦点”首先是“调查不同时期的艺术规律”;然后“研究这些规律及其有机组合与发展”,“艺术史学家所用方法如同自然科学家;即用归纳法……强调艺术科学与自然科学二者方法相似”。阿德勒在他的音乐学大纲中还具体提到他借用了地质学与生物学的概念。

发端于比较解剖学的比较方法广泛运用于19世纪的自然科学中,也运用于一些人文学科,如语言学、宗教学和人类学。地质学的发展主要归功于古生物学对岩石层中化石的比较观察(即地层学)。阿德勒以这种比较的概念创立了一门新学科——比较音乐学,“比较音响产品,尤其是各民族、国家、地区的民歌,并按其不同特点分类、整理。”

阿德勒在建立音乐学学科时,正在研究如何使音乐史研究科学化,他以这种精神写了《音乐风格》(1911)一书,以古生物学判断岩层的年代的方法来判断艺术作品的年代。这种地质分层的概念也同19世纪费希特的唯心主义历史哲学相关,即历史是若干连续的、各具特色的“思想”构成的一个系列,由此引发了历史的因果关系、进程及分期。在阿德勒看来,各种不同的艺术风格也就是费希特所谓的“思想”。

古生物学不仅促进了地层学的发展,也帮助了生物学去研究地球上的远古生命,这样古生物学又支持了进化论的观念。生物学的物种概念源于17世纪的动、植物分类;其关于生物种属的谱系的假定在自然进化论中结出了果实。进化论的动力洋溢在19世纪历史学、社会学、尤其是生物学的世界观中。因此毫不奇怪,阿德勒的用语充满了生物学的意象,他的音乐史的概念是进化论的。他的分析批评方法一开始就把艺术作品当成解剖标本,为的是确定其种类,而他构架风格规律,也就是在断定音乐“自然选择”的规律。

阿德勒经验主义的风格批评方法很大程度上来自当时的艺术史著述,即“研究艺术风格的方法应该如同植物学家研究植物种类那样,顺从进化发展的规律。”这种方法也为德国的艺术史家布克哈特等人采用,称为“艺术学”(Kunstwissenschaft)。阿德勒是深深意识到这一点的,他把美术与音乐视为姐妹学科,并把音乐称为“音响艺术”。

作为当时实证主义的音乐学-比较音乐学研究工具的除了爱迪生唱机外,还有埃利斯的音分制。埃利斯是英国语言学家、数学家。除了声学和数学以外,语言学的影响在他的音体系音阶研究中很突出。19世纪末,语言学(philology,实际是指历史-比较语言学,不是lingustics,即现代语言学)

在欧洲是一门很有威望的学科，成就很大，为其他学科树立了榜样，对不同文化间的音乐及记谱的研究有特别的影响。埃利斯的语言学工作是记录语言，用“宽式”记录法，即稍稍修改传统的标音字母（不用“窄式”，即记录语音中所有的细节）。他发明了音分制反映了“宽式”记录法，创造了区分的“音标”，即“音分型”，记谱中保留了传统的欧洲音高字母和音程名称，表明记谱虽用音分，但仍是欧洲传统的记谱法，而不是用“窄式”精确的、但音乐上无意义的物理方法——振动频率和比率来记录。此外，美国人类学家博阿兹曾同德国心理学家施通普夫一起研究语言学，考察美国西北海岸印第安人的语言和音乐，并合作记谱，后者还借用语言学，发明了一些记谱记号。但语言学在音乐学－民族音乐学中的实质性的运用则是20世纪60年代以后的事。

比较音乐学早期既是“音乐民族学研究”，也是心理学研究。音乐研究中民族学、人类学和心理学三方面的结合尤其为英、德、奥三国学者所爱好，这方面的先驱如：H. 斯宾塞，R. 瓦拉谢克，R. 拉赫，G. 列维兹，D. 亚伯拉罕，E. 冯·霍恩博斯特尔。在美国则是B. 吉尔曼的比较心理学，研究称之为音质的音感因素。无疑，比较心理学和音乐美学是比较音乐学的中心课题。据吉尔曼（1890）声称，这样的研究可以解决诸如音乐的起源、发展、音乐创造的普遍原则等复杂问题。而音乐也有助于心理学和感知的研究，如听觉方面的协和的性质问题。

心理学家施通普夫（C. Stumpf）采取理性主义立场，相信人类心灵的一致性，即有共同规律可循。他的心理学兴趣仅在于以感官体验乐音、音程及其形成的音体系。为了测试他的“乐音融合”的假定，他需要来自所有文化的资料。他在《音响心理学》（1883）、《贝拉·库拉（Bela Kula）印第安人歌曲》（1886）以及《暹罗的音体系与音乐》（1901）等著述中，意在扩展自己的心理学研究的经验基础。他的音响心理学从音感这样复杂的理论出发，主要以胡塞尔的现象学为哲学基础（即对“纯粹意识”的研究）。他的理论专注于认知功能，诸如判断和比较，从类似或从差异出发的心理分析、注意力以及记忆力。他最常用的方法也是“比较”。

施通普夫的学生，化学家兼分类学家霍恩博斯特尔在他老师的基础上，几乎是单枪匹马地设计了介于心理学、人类学和历史音乐学之间的一门学科的范围和方法，他连接这三门学科的广博知识使其在这三个领域中都得到承认，但却未能让比较音乐学找到一个汇聚点，因而这一学科未能延续

下去。

而萨克斯则是艺术和音乐史学家,将其对乐器百科全书般的知识贡献给了乐器分类法(1914),但他的单线进化论同霍氏的比较音乐学有不小的距离。

比较音乐学最后一个重要思想来源是地理学。1860 年,德国人类学家巴斯蒂安首先提出“地理区”的概念,即在一个地区的地理条件的制约下,“原始观念”形成为具体的“民族观念”,此即“地理环境决定论”。这一思想影响了另一位德国人类学家拉策尔,他创立了人文地理学,指出地理环境造成了各民族文化间的差异,此即文化传播理论的基础之一。这样 20 世纪初的一位德国人类学家格雷布纳由此提出了“文化圈”、“文化层”以及“传播论”学说。他认为具有相似物质、精神文化的民族同属一个文化圈、圈与圈的相叠就构成了文化层;每种文化现象都是在某个地方一次产生并向四周传播的,这种传播的过程便是文化发展的历史过程的基本内容,这就是德奥文化史学派的基本观点(其在奥地利的代表人物是施密特)。(见陈国强主编《简明文化人类学词典》,1990)

文化史学派的创始人也援引音乐为例来证实文化传播的理论。如德国人类学家弗罗贝纽斯考察了非洲的鼓,划分出四个文化区:黑人区,马来黑人区,印度黑人区以及闪族黑人区,各区都有自己的一类鼓。音乐学界的例子就更多了,如萨克斯著名的 23 个乐器文化层,霍恩博斯特尔的 12 个乐器文化群、以及 1940 年萨克斯将上述两种划分归并为三大区,即初期层(旧石器时代,遍布全世界),中期层(新石器时代,仅分布于几大洲)以及近期层(新石器时代晚期,仅局限于几个地区)。他由此归结出三条原理:

(1) 某一地区零星可见的东西较之该地区处处可见的东西更加古老;

(2) 保存于遥远的山村海岛的东西较之平原地带的更加古老;

(3) 越是遍布全世界的东西越是古老。(Merriam,1964)

音乐学界“文化圈”学说的主将施奈德(M. Schneider)在他关于世界多声史的著作中(1934),根据人声的关系划分出四种文化区:

(1) 变化的支声区,零星地散见于世界各地;

(2) 多种不同的人声组合区,东南亚、美拉尼西亚和密克罗尼西亚;

(3) 人声组合中更加多变的关系,波利尼西亚等地;

(4) 非洲大部分地区的主调音乐特征(?)。(Nettl,1983)

19 世纪末成型的比较音乐学,在组织知识、使之系统化方面,按照卢梭

的自然科学精神，从两个方面着手：

（1）地质学和生物学启示，以进化论的观点研究音乐的起源与发展，此即历时法；

（2）受地理学的启示，用文化圈思想把不同的文化加以归类，此即共时法。

这两方面亦即用时间的格局或空间的格局来组织音乐传统的多样性，都是宏观的。微观方面则借助于心理学、声学（或称音响学）、数学、语言学等手段。这样，一个真正具有科学体系和手段的音乐学－比较音乐学学科通过一批科学家在历史上建立起来了。

民族主义——过渡的形态

19 世纪，当比较音乐学尚未在中欧兴起时，随着 1848 年前后民族独立运动，兴起了民族乐派的运动，以对抗德奥音乐的主宰，作曲家们纷纷收集自己国家的民歌，丰富创作乐汇，不仅改编民歌，也进行研究，对民族音乐学学科的形成作出了很大贡献。相对德奥中心地位的欧洲边缘国家都出现了自己的民族作曲家，形成了边缘－中心对抗的格局。其中最突出的是东欧民间音乐研究，在 19 世纪下半叶产生了全面的民歌复兴运动，那是民族解放运动、民族自决愿望及泛斯拉夫思想强烈影响的结果。

20 世纪，尤其是一战后，以匈牙利的巴托克和罗马尼亚的布勒伊洛尤（C. Brăiloiu）为代表的学者，结合了比较音乐学“柏林学派”和传统的民间音乐研究的原则，再加上德奥传播学派的影响。他们除了收集记录民间音乐外，也注意田野工作的理论和方法论问题以及文献资料的概括体系。音乐进化、音乐起源、民族/民间音乐传统的重建等，都是最受关注的问题。研究项目多局限于民族范围，几乎没有国际合作，民族观点占主宰地位。人们通过比较直接联系着音乐的共性和共同的基本概念，主张“原汁原味”的传统特性。此外，由于东欧多重的民族结构，几个世纪的殖民化和移民，一些少数民族保持着特有的文化，几乎每个民族都有自己的亚文化。因此在东欧概念的民族音乐学——后来人们以示区别而称之为“音乐民俗学”——之中，研究少数民族音乐就很重要，尤其是匈牙利对自己在斯洛伐克和罗马尼亚的少数民族的研究，斯洛伐克对自己在匈、罗、南斯拉夫北部的同胞的研究。1950 年代以来，这一运动继续在东欧发展。

当时，巴托克受到柏林学派分类方法的影响，试图找到一种分类程序，

使自己能够重建匈牙利民歌的进化,并在更广泛的比较分析程序上研究整个中东欧民间音乐。他对比较分析音乐风格有很大贡献。他的音乐民俗学程序是:首先科学分类,再进行风格识别。即大量收集某一地的农民曲调及其邻近的农民曲调,分类后再仔细比较、判定每一种风格,追溯其起源。他的"古老的-新的-混合的"风格三分法独具一格。东欧民歌学术研究的最大成就是,促进该地区一种比较音乐形态学的形成,注意音乐特定形式类的使用、分布和历史。如曲式、节奏、旋律句各有其从低级向高级的"进化"。但有限制的自我中心和民族主义观点强烈影响着匈牙利学者的比较研究。

布勒伊洛尤(1893~1958)是近十多年西方"挖掘"出来的一位民族音乐学的先驱。他曾批评比较音乐学不注意欧洲农民音乐,而只专注于"非欧音乐"。他强调研究原始未开化的自然的节奏体系和音体系,试图将民俗学家对"原汁原味"音乐文化的兴趣同比较音乐学重构早期音乐史的计划联系起来。

东欧的音乐民俗学或称民间音乐研究,既有其特定的民族主义背景,又没有挣脱德奥比较音乐学的樊篱,虽然有一些贡献,但终究未成大气候,二战后遂逐渐纳入西方民族音乐学的潮流之中。

美国人类学与欧洲音乐学——对立面的磨合

随着二战的爆发、欧洲比较音乐学的解体,西方民族音乐学研究的中心转移到了美国。从主观上看,美国的确具备了接纳这一新学科并继续发展它的思想与学术基础。首先,美国的中产阶级有一种传统的反精英文化的心理,乐于接受下层的通俗与民间文化,加之美国人的移民经历所产生的"美国主义"——兼容并蓄的文化融合心态,都与民族音乐学的精神相符,这两点在C.西格——美国民族音乐学思想的代表及先驱之一——身上都有体现。其次,从19世纪末起,美国在批判摩尔根进化论的基础上,已建立起一个强大的文化人类学学派,即博阿兹的文化历史学派。博阿兹在其印第安文化研究中尤其强调音乐研究。当欧洲的比较音乐学家以文化普遍主义的精神——进化论和文化圈理论,通过对有限资料的分析,雄心勃勃地试图概括全世界的音乐风格、乐器和音体系时,美国的人类学家则切切实实地在自己"家里"作长期、深入的田野工作,用留声机录下即将消亡的一个又一个印第安部落的音乐。属于这种文化相对主义(强调每种文化的差异)

和实证主义传统的早期学者除博阿兹外，还有菲克斯（J. W. Fewkes），弗莱切（A. C. Fletcher）和弗莱雪（F. La Fleshe），以及登斯莫尔（F. Densmore）。

博阿兹在哥伦比亚大学教授文化人类学，包括如何通过人类学田野工作的方法全方位地研究音乐文化。他受到自然史博物馆标本系列的影响，引入了“文化区”的概念。他的女弟子 H. 罗伯茨以“文化区”概念，通过比较乐器，对整个北美大陆的印第安风格区进行了界定（1936）。他的另一个弟子 G. 赫尔措格（曾是柏林学派霍恩博斯特尔的助手），首次在田野工作中结合了博阿兹人类学方法和柏林学派的推测性理论，并运用了“文化区”的概念在美国西南部地区绘制出一个近似风格区（可见其所著《玉门印第安人的音乐风格》，1928）。

可见，随着 1930 年代末柏林学派的一些学者流亡美国，博阿兹的美国文化人类学中逐渐注入了比较音乐学的因素，经过十多年来的磨合，终于产生了 ethnomusicology（民族音乐学）这样一种思想折衷的产物（摈弃了比较音乐学中的“比较主义”，保留了“音乐学”，但也不用“人类学”的名称，却借用“民族”[ethno-]这一前缀来修饰、限定“音乐学”，表明了音乐学为主，民族学为辅的意向），既得到欧洲学者的广泛承认，也得到美国学者的认同。创造这一新名称的荷兰学者孔斯特自称是霍恩博特尔的精神弟子，他的学生胡德成为 1950 年代美国学派的领头人。胡德以现实生活中的人——“民族音乐学家”（*Ethnomusicologist*，1971）命名自己的代表作。他在书中将学科定义为“目标是理解按其本身研究的音乐，同时也理解社会中的音乐”。他坚持把对音乐本身的研究置于第一位，明白无误地表明了自己音乐学的倾向。他所研究的领域是爪哇的艺术音乐，那是有历史、有记谱法的音乐，他的学术最好称作音乐理论——研究爪哇佳美兰音乐的调式体系（如 patet），亦可称作音体系分析家，如比较音乐学学者所做的。当然他也有些人类学倾向，如他的乐器分类中包含了不少社会和文化因素。

胡德的最大贡献是创造了“双重音乐能力”（bi-musicality）的概念与实践。他的创造的灵感来自 C. 西格所谓的“音乐学的结合点”（musicological juncture），即音乐学研究有两种知识或表达方式：言语的（speech）和音乐的。言语知识是用词语描述音乐，但还应加上音乐知识，即通过创造音乐获得音乐知识。胡德所谓的“双重音乐能力”，即一个人完全参与两种音乐体系[有点像双语性（bi-lingualism）那样，即研究一种文化，须学习其语言]，训练民族音乐学工作者，要求他们能够表演一种自己所研究的文化的乐器，

作为自己研究的一部分。只有通过本身的实践而理解了他文化的音乐基础后,才能更好地用言语来加以描述。胡德不但自己身体力行,学习弹奏一种叫雷巴伯(rebab)的弦乐器,而且在加利福尼亚大学洛杉矶分校(UCLA)开展第三世界音乐的表演课程,请一些第三世界的民族音乐专家来上课。这种"双重音乐能力"的课程目前在西方已很普遍。

胡德在其《民族音乐学家》一书中专辟一章论述如何培养这种"双重音乐能力",即其他文化的音乐 ABC,包括读谱、视唱、听写、表演。学习民族音乐学,首先必须从听觉"偏见"中解放出来(如平均律、美声唱法以及欧洲音乐概念等),尽量在音乐表演原来的环境中听赏。学会表演节奏,尤其是非西方的不均分节奏(如 3 +2 +2)以及复节奏。也要学会非西方的音高,如那些西方平均律以外的微分音和音阶。学会不同于西方的声乐和器乐表演实践,掌握特殊的表演姿势、音色和传授方式。总之要跳出西方传统的方法,用一种全球多文化的音乐家素质训练自己,这样对所学文化的传统才能增加理解。这一思想体现了二战结束后民族解放运动所带来的平等的国际主义精神。但能为这一精神提供理论框架的,不是胡德的音乐学倾向,而是梅里亚姆的人类学倾向。

20 世纪 50 ~60 年代,胡德把美国民族音乐学从人类学倾向引向音乐学的方向,引起美国人类学家的不满,正如梅里亚姆所言(1964):

> 民族音乐学可从两个方向来研究,人类学和音乐学,最终目标是融合二者……但看看民族音乐学文献,这个理想尚未达到,因为大多数著述仅研究音乐本身,不提音乐所产生的文化背景。民族音乐学主要专注于乐音和结构,因而强调音乐学因素,而不顾人类学因素。民族音乐学的人类学方面不太发达、不太为人们所理解。
>
> ……
>
> 有一种音乐人类学,是在音乐学家和人类学家范围之内。就音乐学而言,它提供了所有乐音产生的基础以及最终理解那些乐音和声音过程的框架。就人类学而言,它有助于进一步理解人类生活中的产品及过程,因为音乐是人类智力行为中一种复杂因素。没有人的思考、行为和创造,乐音不会存在;而目前我们对声音的理解要多于对产生音乐的全过程的理解。

因此梅氏作《音乐人类学》(1964)一书,"试图填补民族音乐学中的这一空白;提供研究作为人类行为的音乐的理论框架;说明来自人类学并有助

于音乐学的几种行为过程，增加对行为研究的知识。”

梅氏学说的核心是他的三分模式：

即音乐的概念与价值观指导人们的行为（包括身体－社会－语言行为），这些行为产生音乐产品，而音乐产品——乐音反过来又影响人们的概念与价值观，若产品成功，则音乐传统得以维持，若人们对产品持否定态度，则概念与行为都会变化，产生出不同的产品，音乐传统发生变化。

梅氏称自己的这一模式来自：（1）人类学家奥斯古德（C. Osgood，1940）关于阿拉斯加的因加利克印第安人物质文化的三分模式；（2）人类学家格罗塔奈利（V. Grottanelli，1961）关于加纳阿肯人视觉艺术的三分模式；（3）当代人类学流行的三分模式：人类组织的文化/思想方面－社会行为方面－物质产品方面。

梅里亚姆的理论模式，除了继承博阿兹的实证主义和文化相对主义之外，还采纳了英国人类学家马林诺夫斯基的功能主义。该学派形成于1922年，是建立在反对历史进化论和传播论基础上的，代之以非历史的功能主义，即用功能的眼光来看待社会－文化现象，考察文化如何满足人类的七种基本的生理、情绪需要及其所衍生的相应的社会需要，由此建立起一套文化法则，这样便可以说明经济、社会控制、教育和政治结构等问题，而所有这一切皆出自人类有机体的基本需要。梅里亚姆批判地继承了马林诺夫斯基的功能主义，他认为马氏的理论只解释了文化中的社会－经济－政治体系，还需要解释文化的人文方面，即艺术－宗教－哲学体系。因此，他在《音乐人类学》（1964）中提出了音乐的十大功能：情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务于社会制度和宗教仪式、文化延续和社会整合。梅氏认为，研究这些功能可以更加深层地理解为什么音乐是人类社会中的一种普遍现象。

梅里亚姆的实证主义和文化相对主义是以田野工作为基础的。因此他尤其强调田野工作。他认为田野工作首先要解决三个关系：

（1）田野工作的目的是记录、分析音乐，还是在人类行为的背景中理解音乐，前者是音乐学的，后者是人类学的；

(2) 广泛地调查,还是深入地调查,前者是为了获得概观,后者是对某地音乐的专门研究;

(3) 求知识,还是为解决实际问题。

田野工作要研究六个方面的问题:音乐生产的工具,音乐表现的语言,音乐的种类,作为社会成员的音乐家,音乐的使用和功能,作为文化活动的音乐创造。

马林诺夫斯基早在1922年就制定了田野工作三准则:

(1) 必须有真正的科学目的,了解现代民族志的价值和准则;

(2) 应置身于最佳工作环境中,即生活在当地人中;

(3) 必须运用特别的方法收集、使用、整理资料。

马氏还提出了学者的参与观察(即在参与当地文化活动中进行观察)、以及学者——当地资料提供者两种视角的差别(即后来所谓的客位-主位)等一系列田野方法指南。关于田野方法,梅里亚姆提出了三方面的问题:

(1) 民族志的真实性,即20世纪70年代以来的"变化"问题,某种文化现象没有想象中的绝对真相,只有一定数量的变体。因此,关于某一问题,应最广泛地收集资料,报告一致的看法,同时注意一致中的变化范围。这是人类学家H.罗伯茨1925年、M.赫茨柯维茨1948年提出的思想。

(2) 实地核对,为的是进一步增加资料的可靠性,有在邻近地区的核对,也有在更大地区的核对,还有在同一社会不同知情者中的交叉核对。

(3) 再研究,即对同一地区或同一问题的第二次调查。人类学家O.刘易斯(1951)将这种方法分成四类:a.重新评估以前的研究;b.研究文化变化;c.研究以前未触及的方面;d.更深入一步或用一新视角研究。

关于田野技术,梅氏运用了社会学抽样统计的方法。如从一组歌曲中分别任意抽取1首、5首、25首和100首,记谱、分析、比较每次取样的差别或求每两次结果的平均数,结果可以确定近似的取样点,可能在10首,也可能在25首,甚至在100首。

统计的方法也可确定风格特点的因素,如美国民族音乐学家A.洛马克斯1968年所作的"歌唱风格测定",即是对233个社会的统计比较,每个社会抽10首歌,归纳出37个变量。他发现歌唱风格的变化同下列因素相关:1.生产范围,2.政治水平,3.阶级分化程度,4.性习俗的宽严,5.男女关系平衡与否,6.社会内聚力水平。洛马克斯寻求经济-政治-表达方式三者的联系,被称之为人类学新进化论,即技术和物质决定社会形态、社会形态又

决定意识形态(包括音乐)的思想,这同马克思唯物主义的经济基础决定上层建筑的思想大致相同。

除了洛马克斯的新进化论思想外,自梅里亚姆1960年代的功能主义之后,进入民族音乐学的人类学思潮还有:

(1) 生态人类学,如S. 费尔德(1982)在生态背景中观察音乐传播的方式,从中反映人与自然界的关系。

(2) 解释人类学(或称为象征人类学),即解释特定文化的意义,如T. 赖斯(1987)按解释学大师格尔茨(1973)的模式"象征体系……按历史构成,由社会维持,并为个人运用",扩展了梅里亚姆的"声音-概念-行为"的三分模式,以历史和个人这两个新维度突破了民族音乐学传统单一的社会维度。

(3) 结构主义人类学,如内特尔(1989)对西方艺术音乐文化进行"切分",并重新组合"切分"所得的最小单元,以此找出该文化背后深层结构中的价值观(见下文)。

(4) 迪尔凯姆社会学派,对英美人类学家有较大影响,音乐与社会的关系成了永恒的主题,除前面所述梅里亚姆的《音乐人类学》外,还有如J. 布莱金(1973)和A. 西格(1987)等人所著,他们同梅里亚姆都有不同的侧重面。梅氏强调音乐是人类的行为;布莱金强调声音是由人类构成的,声音也反映了人性;西格则从音乐表演着手,强调音乐结构影响了社会结构,社会生活亦是一种表演。

(5) 此外还有美国人类学心理学派,其中本尼迪克特的"文化(或民族)精神"(ethos)模式(指某一民族所特有的审美观、价值观和精神品质),1970年代以来也有很大影响,它要求民族音乐学家用当地人的观点和措辞挖掘一个民族的精神世界,即通过声音交流的代码来理解他们的文化精神,这方面最突出的如前文(1)所述的S. 费尔德的研究(1982)。

从博阿兹到胡德再到梅里亚姆,美国民族音乐学经历了一个否定之否定的发展过程,即人类学-音乐学-人类学。这里与其说是两种学科的对立,不如说是二者的互相磨合、互相渗透。博阿兹以人类学起家,但他的弟子为该学派注入了不少比较音乐学的因素,而这些因素的增长又必然导致一门新的音乐学学科——民族音乐学的诞生。胡德的民族音乐学虽有人类学因素,但毕竟是音乐学学科,二者仍然不平衡。故梅里亚姆又提出音乐人类学,欲以矫枉过正的方法求得二者的平衡,但结果是引发了学科内人类学

因素的大发展。可以想象,新一轮的平衡运作已在进行之中。尽管有这样的不平衡,但文化相对主义以及实证论 - 经验论哲学仍是美国民族音乐学发展的主流。

结构主义——语言学的转向

1960 年代末,就在美国文化人类学的文化相对主义、经验主义主宰民族音乐学的时候,兴起了一股以文化普遍主义、理性主义为哲学基础的语言学分析的运动,即以结构主义 - 符号学为分析模式的潮流。这一潮流在 1970 年代达到高潮,并延续到 1980 年代。

结构主义的哲学先导是 17、18 世纪笛卡尔、康德、卢梭、狄德罗等人的理性主义("人的心灵天生是理性的")。后来受到休谟、贝克莱经验主义哲学的挑战,这一学派认为人的心理没有理性秩序,只是储存了来自外界的印象。19 世纪,随着广泛接触异国文化,人们认为文化间的差异不能按普遍的人类心理这种理性主义的假定来说明,于是出现了理解人类体验的新模式,如环境决定论和进化论。

产生结构主义的语言学学科有着特别强烈的理性主义传统。20 世纪初,瑞士语言学家 F. 索绪尔发展了 18 世纪法国"哲学语法"学派关于抽象"语言层"的思想,进一步提出语言是有逻辑的、有自律法则的体系。语言中存在着比语法更抽象的一个层次,语言研究可以在这一逻辑层次进行。他区分出"言语"(speech)和"语言"(language)。语言学分析即是研究言语,为了发现语言中的规律。语言是一种"代码",具体个别的言语则是隐含着"代码"的信息,可从信息的结构分析中找到。

结构分析的任务是收集个别的言语,以弄清理解所有言语的逻辑体系。通过有序地重排言语因素,揭示出一种语言的基本次序。索氏的重构模式有两个轴:横组合(syntagme)和纵聚类(paradigm)。前者即元素按言语进行的序列排列(横向,按时间进行),可看出单词如何结合成言语;后者即一些元素同另一些元素相关(纵向,非时间性的对比),并可互相取代,这样可揭示出声音和意义的类别。这一模式的意义在于,它体现了结构主义关于心理有序活动的一个基本观点:心灵可将一些元素连接成线条,也可按类别将这些元素联系起来。这样,一种语言的深层结构便成了一套处理所有单词和语法的形式程序。索氏还以"能指"(signifier,即词或符号)和"所指"

(signified,即词意或思想)的概念构成了他的符号学。任何文化现象,如果有这样一对一的能指和所指关系,并由社会惯例来固定这一关系,那它就是一种符号体系。

1950年代末,法国人类学家列维-斯特劳斯从索绪尔理论出发,发展了跨学科性的结构主义理论和实践。他发现,文化现象可以像语言那样组织起来,他用结构主义分析了图腾制、亲属关系和神话。如他的神话研究表明,似乎随意的神话元素之间有着强烈的体系关系:神话中的人与物以及事件经分析重构后,形成了一致的主题类别(纵聚类),如蜂蜜和烟草、生食与熟食等类别象征了自然和文化的二元对立。因此,神话也成了解释世界的逻辑体系。这样,结构人类学的价值在于,可从一种文化的任何现象中识别出该文化的逻辑结构。

列维-斯特劳斯还对更高层次的概括感兴趣。逻辑结构不仅在各文化现象之间一致,在最抽象的层次——人类思维本身,也是一致的。思维构成现实,这一形式程序适用于任何人的头脑,虽然程序所操纵的内容由各文化自行决定。

结构主义的最终目标——形成认知的普遍规律,使它最接近理性主义哲学的遗产。从这一遗产中,它接受了存在着一种决定经验和知识的心理结构这样一种假定,但根据现代社会科学思想,它也意识到是文化决定着特定的知识和经验。虽然它依赖思辨、推理分析的能力,但首先要依赖经验主义的资料收集和验证的程度。

结构主义-符号学的语言学分析模式对音乐分析产生了深刻的影响,其中有直接影响的是雅可布逊的音位学(1932),海里斯的分布主义(1951)以及乔姆斯基的转换生成语法(1957)。在音乐分析中,大致有两种方法:音位学-分布主义的方法以及转换生成法。前者的操作步骤是:先将音乐结构"切分"成最小的形式单元(音位),再检验这些单元的异同,加以归类(纵聚类),此即"分布"。转换生成法则是从骨架旋律(深层)出发,通过音乐语法而转换出旋律的即兴形式或各种变体(表层)。(关于具体操作方法及举例,请参见笔者"音乐分析:语言学模式的兴衰"一文,刊《中国音乐学》92/4;见本书第六章)

西方传统的音乐分析是一种文化相对主义的上层构筑法,即是只适用于西方音乐的主观概念(如调性、和声等)构成的西方音乐的语法。因此,比较音乐学用西方的语法来分析非西方的"音体系",就犯有"欧洲中心

论”之嫌。这样,人们自然想到了语言学的结构主义方法,即音乐分析也应关注所有音乐所共有的、比语法更抽象、在人类思维这样深层的因素。1958年,美国民族音乐学家内特尔首先提出了借鉴音位学的方法。1960年代,比利时语言学家N.吕威首先将音位学-分布主义用于音乐分析,由此引发了一场语言学分析的运动。

这场运动的主将是加拿大蒙特利尔大学的J.J.纳蒂埃。纳氏把自己的结构主义分析称为音乐符号学,即把音乐作为符号体系来研究。他提出了音乐符号学索绪尔式的三原则:

(1) 把语言同其社会背景分离开来;这同样适用于音乐,音乐研究主要显示各音乐元素内在的关系;

(2) 用共时法,传统的音乐学受其历史角度的阻碍;

(3) 区别“语言”和“言语”(即音乐的共同模式与其变体)。

纳蒂埃关心符号学分析的方法论,提出有必要修改传统的结构主义方法以适应音乐分析。他认为,每一部音乐作品都有三种表现:

(1) 书面的表现,可作中性分析,包括音响描述和乐谱分析;

(2) 表演的表现,可作创造分析,包括作曲者、表演者的历史、音乐理论、创造心理学、审美信息等;

(3) 听赏的表现,可作审美分析,包括听众的历史、感知心理学、作品创造的知识(《音乐符号学基础》,1975)。

因而每一部作品所构成的“言语”,不是一种,而是三种:向分析者展示的作品,为听众听赏到的作品,被作曲者(还应包括表演者)感觉到的作品。只有这样一系列的重构,才能弄清楚一种音乐体系的结构特点。纳氏将这三种表现视作自己音乐符号学的研究范围,但他在具体分析时又往往排斥审美和创造领域。纳氏的分析方法不同于传统的音乐分析,后者方法不严格,仅仅靠主观直觉,又缺乏系统性。符号学的方法是发展一种元语言,用完全抽象的符号,用以建造音乐的结构模式。

纳氏认为,符号学必须完全不考虑音乐意义(语义),只研究音乐元素的内在安排。音乐分析只能涉及句法关系,而非语义问题,即不展示音乐元素与非音乐意义(社会、文化)一对一的关系。虽然音乐元素本身无音乐外的语义,但它们的组合形式却会有音乐外的意义。音乐元素只是符号,本身无意义,只有符号间的关系才有意义。

同纳蒂埃纯形式主义的分析相对应的是源自于列维-斯特劳斯的结构

主义人类学倾向，这一派认为，音乐如同神话，适于结构主义的分析，即音乐在特定的文化中各有自己特定的形式，又都能表明认知有序的结构特点。J. 布莱金是这一派最重要的学者。他认为“天生的普遍性的操作体系，加上后天习得的文化表现形式，便构成了艺术形式。”即自然 + 文化 = 艺术。他的名著《人具有怎样的音乐性?》(1973)不是一部明显结构主义的著作，而是强调音乐内在结构同非音乐现象的内在结构二者相关。“注意一个社会中的音乐功能是必要的，只是因为那有助于我们解释结构。”本书和结构主义思想有一共同兴趣，即音乐结构对人类认知结构的内在意义。

布莱金与功能主义的研究目标不同：功能派研究音乐的社会背景，以此说明社会中音乐的功能；布莱金研究背景，是为了发现背景如何使音乐结构运作起来。因为一种文化中的音乐过程在形式上重复其他非音乐过程。音乐分析所用术语应是逻辑的，而非特定音乐的，这样这些术语可用于其他过程。民族音乐学的责任是创造此类分析工具。因此布氏对文化的强调是结构主义的；他对音乐的社会法则不感兴趣，而对“音乐表达和社会表达两种体系和规则之间的关系”感兴趣。

按照列维 - 斯特劳斯的思想，音乐表现的是操作而非概念，可以非常清楚地表明心理基本的有序化过程，但无语义的联想。音乐程序不反映头脑具体的思想，只反映头脑的活动方式。

布莱金也发现，音乐是内在的结构活动和特定的文化形式二者的综合。所以分析音乐结构可能最有利于理解人的心理结构以及这种心理结构如何在特定的文化内产生。布氏还运用乔姆斯基的“转换”概念丰富了结构主义思想，提出音乐转换揭示了普遍的自然逻辑过程(深层)与某种文化特定的过程(表层)之间的关系。音乐转换只有在社会现象的刺激下才会发生。

纳蒂埃与布莱金的差别反映了民族音乐学内音乐学和人类学的两种倾向，前者认为代码的自律结构构成了对音乐的解释，后者则认为需要从环境与代码的相互关系来解释音乐。但二者又有共同的基本前提和方法：

(1) 都专注于音乐内在元素的排列，并认为这些排列是系统的；

(2) 最初都致力于音乐对象本身，用逻辑作为分析术语，都强调创造更抽象的分析元语言。

1980 年代以来，语言学分析的模式继续按音乐学与人类学两种倾向发展。前者如 D. 休斯(1988)用乔姆斯基的转换生成语法，分析中爪哇一种佳美兰音乐从深层骨架旋律如何转换生成为表层即兴旋律的“语法规则”。

后者如内特尔(1989)以列维-斯特劳斯的结构主义人类学为楷模,将西方艺术音乐的作曲家及作品进行各种分布主义的符号排列(二元对立、等级分类、横组合及纵聚类),从表层现象中理出了这类音乐所反映的深层的社会结构与价值观。

后现代主义——多元的杂交

20世纪60年代以来,由于高科技的兴起,信息技术的革命,资本主义跨国、跨地区的政治-经济超级联合,以及过去各种处于政治边缘的群体(种族、性别、阶级等)的兴起,现代西方社会进入了后工业阶段,现代西方文化在经过数次裂变之后,也推进到后现代时期。这是一个多种思潮碰撞杂交的时代,其特征为:消解中心,复苏边缘,非同一性,求多元化,不满足于现状,不屈服于权威,冲破旧范式,不断创新。下文仅简述影响民族音乐学的一些主要思潮。

首先是法国哲学家德里达从批判结构主义、尤其是结构主义的"两极思维系统"入手,提出了多元性的思维方式,并对同一性、确定性的思想加以解构,以突出差异性(difference)和不确定性。这一思想称为解构主义,即对结构主义解构。

接着是法国思想家福柯称为后结构主义的思想,他批判现代西方文明的理性霸权和资本主义权力关系,他所谓的"权力知识复合论",即知识不可避免地受权力干预,具体表现为西方霸权主宰世界的学术研究。此外,他的"边缘人意识"也有很大影响。

福柯知识权力论激发了美国一股批判西方文化霸权的激进思潮,如E.赛义德的"东方主义"批判,即针对西方学者在研究东方社会时的文化局限性以及殖民主义心态的批判;西方学者的西方中心论常常曲解东方文化,其目的是将东方纳入"西方的意识以及西方的帝国主义网络之中"。(见本文第一部分)

除了解构主义-后结构主义之外,另一股强大思潮是西方马克思主义,其思想来源可回溯到1930年代以来堪称马克思隔代弟子的法兰克福学派。这一思潮主要围绕文化与意识形态-上层建筑-经济基础的关系以及文化工业生产做文章。前者代表性思想如葛兰西的"主宰"论(文化选择连系着认同、权力、社会控制以及经济刺激)和塞林斯唯物主义的新进化论(经

济－技术决定文化）。至于文化工业生产的思想，是西方马克思主义理论奠基人本雅明受马克思《剩余价值论》中有关论述的启发而提出的。他认为，艺术是“精神产品”，是一种社会生产形式，也遵循马克思的“生产－流通－消费”模式，资本主宰了文化，使艺术沦为商品并被剥夺了表现真实的传统功能，成为资产阶级意识形态的虚假再现。他的思想开拓了文化工业、市场、传播、消费等边缘领域。此外，西方马克思主义思想也给德里达、福柯等后现代主义思想家不少启发，而这两家思想的结合，又形成了“新历史主义”思潮。

近来，还有一位被广泛引用的法国思想家 P. 布迪厄，他的思想也受惠于马克思主义。除了发展上述本雅明的“文化生产论”外，他的主要理论是受马克思辩证法的社会史影响的文化“实践理论”。这一理论的中心概念是“主观习性”，即人们自身的存在方式和对世界认知的方式。这种“习性”产生自对社会结构的反应，也是实践的基础，由此形成“结构－习性－实践”这一互动链。

后现代思潮进入民族音乐学可分为两个阶段：1980 年代的女权主义音乐研究，以及 1980 年代末期以音乐民族志“反思性写作”为契机的新历史主义文化整体批判的模式。

女权主义的音乐研究，开始只是涉足女性的音乐领域，反对研究中的男性中心偏见，在文化背景内重新界定妇女的地位，专门研究“社会性别”与音乐行为的关系，这是女权运动和人类学结合的产物。其研究方面有：

（1）音乐表演如何维持乃至强化社会性别，如何反映社会性别关系及其变化；

（2）运用列维－斯特劳斯结构人类学的二元论，来看音乐行为如何表现男女社会性别（也包括自然/文化、社会/家庭等）的对立与互补。

后现代思潮对女权主义研究有很大影响。首先，“社会性别”（gender，与生理性别 sex 相对应）即社会文化所造成的性别差异，已包含了后结构主义的差异观。其次，女性在后结构主义者看来是处于边缘的弱势群体，同男性中心相对，受男性霸权的主宰；用马克思主义的话语，妇女处于受压迫的不平等地位。民族音乐学则是要研究，音乐行为如何模写现存的男女不平等的社会制度并使之合法化（马克思主义视角），如何维持社会性别的差异以及男性主宰－女性边缘地位这种权力不平衡的局面（后结构主义视角）。1990 年代以来，又出现了生理性征（sexuality）与音乐的关系、社会性别－生

理性征－认同－族群性(ethnicity)之间的关系以及同性恋与音乐等研究。研究的课题涉及族群音乐中的性别象征,男女两性不同的曲目和创造范围,音乐与性欲,音乐作为两性结合的手段,音乐中阳刚与阴柔描述的社会历史意义等。

1980年代后半期的文化人类学反思性写作成为后现代思潮更大规模地介入民族音乐学的导火线。学者们开始反思从殖民扩张时代所继承下来的对世界音乐文化的表述方法及政治动机,批判西方制度、思想体系、欧洲中心论,"推翻权威,重建学科",重构学科思想史。民族音乐学经历了1950年代以来最重大的一场信心危机。这是1960年代末"语言学转向"以来最重大的一场方法论转轨。其主要特点是强调用政治、经济、意识形态、社会、历史、文化的整体批判模式,多角度地来看音乐在这一大背景中的作用,综合了解构主义的差异观(反对文化的全球同一化,强调各种音乐群体的自身特点,即认同)、后结构主义的权力知识复合论与边缘论以及西方马克思主义的意识形态批判和文化生产说,直面权力、控制、社会压迫、种族与性别歧视问题,从历史的对抗中把握音乐文化,此即新历史主义。下面仅就笔者所见,对这一思潮在音乐方面所涉及的研究作一概述。

音乐的认同(identity)作用 西方政治、经济、思想向全球的扩张,"强制的交流",造成了一种"全球工业文化",使各民族的文化界限变得模糊了,需要捍卫了。而音乐在各种文化因素中最能标志族群性(ethnicity);在当今复杂、多元的社会关系中,文化单元、民族乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体,都靠特定的曲目和表演风格来进行认同,即强调自己与其他群体的差异——即文化界限。这正是20世纪音乐还能保持一定的多样性的原因。能以音乐进行认同,还因为音乐行为能够生动地体现社会结构与价值观,甚至能够描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治－经济利益和文化精神的"想象的社群",构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代性、自我与集体等关系,同时音乐创造活动也提供了社群集体生活——自我复制与变化过程——的背景,即音乐不仅反映意义也产生着意义。对散居于全世界的民族尤其如此(如犹太、吉卜赛甚至华人)。某种音乐还能进一步满足政治需要,导致文化－政治上的认同。

他者(Other)与亚文化音乐 近年来,"他者"已不独指非西方民族,而是扩展到社会差异形式,如性别、年龄、阶级、种族等的差异。这一范畴最典型的是亚文化音乐研究,涉及"他者"群体如青少年、下层阶级、黑人、妇女、

移民等弱势群体的音乐现象，他们的音乐在文化上、社会上最有意义，与西方社会的中年人、中产阶级、白人、男性的主文化群体处于主宰与反主宰的对抗中。亚文化音乐研究的崛起表明民族音乐学范围的扩展：从边缘民族（相对西方中心而言）延伸到更广义的边缘群体。

音乐实践与多重背景说　政治、经济的历史与现实背景的变化首先改变了人们的“主观习性”（存在及认知方式），于是造成了音乐实践的变化。最高一层背景是世界资本主义固有的矛盾以及西方国家对第三世界国家的帝国主义方针（经济、文化入侵），造成这类国家的西方化的经济、政治、教育改革，再加上人口增长和土地短缺，从而助长了移民和城市化（中层背景），这样大量移民，造成农村人口锐减，经济能力下降，乐手流失（底层背景）。面临新的变化了的条件，人们有策略地灵活行事，对音乐实践作出相应变化，既维持又变化了传统。这表明音乐表演这种实践有其能动性，不仅反映社会意识，而且维持并积极创造社会意识。西方的思想和经济入侵改变了非西方文化的音乐实践，还反映在人们接受西方的表演背景（剧院、舞台和录音棚）和音乐作品（灌制的唱片）为合法性的最终检验，即强调了个人创造性。

音乐工业与大众媒介　这是音乐研究的一个边缘领域，用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐工业日渐强大，西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现，它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品，其商业策略是：向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品，人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络，突出媒介与音乐工业的关系，研究对音乐生产和接受过程的控制和管理，涉及到录音工业的发展和经营，商业性录音的冲击，大工业中音乐家的地位，以及有影响的音乐制度和大企业。随着市场加强全球化，大众媒介也得到大发展，媒介对音乐产生了巨大影响，一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统，或塑造新的流行音乐传统（传统与流行风格的结合），后者促成了一种现代城市风格；另一方面也毁灭着许多传统，小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统，使之成为廉价的易于制作的东西；大到使全世界成为一个“全球村庄”，即将世界各音乐文化同一化。同样可以说，音乐工业产品的出现，把音乐和音乐生活“媒介化”了，具体表现在下列方面：

（1）音乐设备插到音乐家和听众之间，将音乐同其特定背景分隔开来，音乐成了媒介的声音现象；

(2) 现场音乐转变为媒介音乐,听众也从积极参与听赏转为被动听赏;

(3) 音乐家成为远离大众的媒介偶像,观众对表演的反馈形式只能是付款;

(4) 媒介化既改变了传统音乐,也造就了新音乐;

(5) 媒介化的过程中,出现大量盗版,产生了版权问题;

(6) 扩音(电声)、电子音乐的引入改变了表演风格;

(7) 扩音乐器、电子乐器代替了传统乐器,可以用合成器模拟各种民族的音乐风格;

(8) 改编当地音乐,使之适应媒介,即把一种传统完全变成录音室制作的产品;

(9) 还可在录音室制作出一种跨文化的合成器音乐产品,结合几种音乐的特点,但又不属于任一种文化传统,如迪斯科音乐。

音乐工业技术对音乐文化的深刻影响还不止于此,这方面的研究将成为民族音乐学的重要课题之一,而研究结果也将形成国家、国际文化、传播政策的重要依据。

城市民族音乐学与流行音乐 以上构成了民族音乐学的一个分支——城市民族音乐学,其主要任务是理解音乐的城市化过程,即作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心。城市是各社会群体对峙的地点,其中包括来自农村和国外的移民群体,这些少数族裔不同程度地信守昔日的习俗与价值观,同时相互之间又确立了冲突与交流的关系。民族音乐学的目的是调查这些处于边缘的亚文化群体如何使用音乐达到自己的目的(包括政治目的),其音乐风格和曲目、音乐行为、关于音乐的思想如何在城市化过程中发生变化。如研究农村民间音乐、亚洲古典音乐在城市的命运,以及流行音乐如何吸收其他体裁风格。人们意识到音乐作为民族文化标志的重要性,即某族群用以表达自己区别于他族群的独特性的东西,用以实现群体聚合(认同)。也研究城市背景的一些组成因素,如流行音乐、媒体、西方影响和专业化等。

民族音乐学对流行音乐的研究起初兴趣在于非、欧两大洲风格汇聚的美国黑人音乐。由于那种混合,民族音乐学关于研究未丧失原汁原味的、未混合的,因而完全可靠的音乐的思想开始动摇了。流行音乐成了上述早期理想的对立面,它经常表现出文化上、风格上的结合,不被社会视为高级艺

术，也不算是重要的仪式和文化表演。随着第三世界的发展，民族音乐学学者对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐，非洲的抗议音乐，西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐，以及印度的电影音乐。此外，人们也研究其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐，甚至还研究西方艺术音乐。对多种不同层次的音乐的比较研究包括：销售额和电台播放情况，几种体裁在不同阶层中流通的比较，以及通过音乐建立的人际关系等等。

结　　语

西方民族音乐学经过300年的酝酿，以比较音乐学的形态崛起，与其同时出现的还有民族主义和人类学的音乐研究。这三股思潮经过几十年的对峙，终于磨合成以人类学为主流、音乐学为支流的民族音乐学或音乐人类学。以后虽有1960年代末倾向于音乐学的“语言学转向”，但终究未能撼动人类学的主体地位，反而激发了人类学背景下反语言学的后现代主义思潮。学科100年来的思想发展，按（比较）音乐学→（音乐）人类学→音乐学（语言学分析）→人类学（后现代思潮影响）四阶段这种否定之否定的走势，似可大致作如下多维的概括。

（1）母学科的角度：自然科学（生物学、地理学、物理学、心理学等）→文化人类学→语言学→社会科学（政治学、经济学、历史学、文化学等），即呈多学科→单一学科→多学科的发展。

（2）从时态的角度：脱胎于历时主义→共时主义的长期主宰（从比较音乐学、人类学到语言学）→历时主义再度兴起。

（3）文化范畴的角度：文化普遍主义（同构）→文化相对主义（异质）→文化普遍主义（认知同构）→文化相对主义（异质、差异）。

（4）哲学的角度；理性主义（形式主义）→经验实证主义（非形式主义）→理性主义（二元对立的形式主义）→反理性主义（反形式主义）。

编写主要参考书目

〈从文艺复兴到东方主义〉

P. Bolhman：“The European Discovery of Music in the Islamic World and the Non-Western in 19th Century Music History”，*Journal of Musicology*（1987）

- "Traditional Musicand Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology", *Year Book for Traditional Music* (1988)

-"Representationand Cultural Critique in the History of Ethnomusicology," *Comparative Musicology and Anthropolgy of Music* (1991)

A. Seeger: "Ethnography of Music", *Ethnomusicology: An Introduction* (1992)

〈比较主义〉

E. Mugglestone "Guido Adler's The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885)'", *Year Book for Traditional Music* (1987)

T. Ellingson: "Transcription", Ethnomusicology: *An Introduction* (1992)

A. Schneider: "Psychological Theory and Comparative Musicology," *Comparative Musicology and Anthropology of Music* (1991)

D. Christersen: "E. M. von Hornbostel, C. Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology", *Comparative Musicology and Anthropolgy of Music* (1991)

〈民族主义〉

O. Elschek: "Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research", *Comparative Musicology and Anthropology of Music* (1991)

〈美国人类学与欧洲音乐学〉

A. Merriam: *The Anthropology of Music* (1964)

M. Hood: *The Ethnomusicologist* (1971)

J. E. Kaemnier: *Music in Human Life, An Anthropological Perspective in Music* (1993)

〈结构主义〉

P. Tunstall: "Structuralism and Musicology: An Overview," *Current Musicology* (27, 1979)

〈后现代主义〉

M. Sarkrissian: "Gender and Music", *Ethnomusicology: An Introduction* (1992)

K. Malm: "The Music Industry", *Ethnomusicology: AnIntroduction* (1992)

B. Nettl: "New Direction of Ethnomusicology", *Ethnomusicology: An Introdution* (1992)

C. A. Waterman: "Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity", *Ethnomusicology* (3,1990)

L. Grenier, &J. Guilbault: "Authority Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies", *Ethnomusicology* (3,1990)

T. Turino: "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography", *Ethnomusicology* (3. 1990)

(原刊《中国音乐学》1999 年第 2 期)

第四章　人类学整体分析模式

模式即研究问题切入的视角。自梅里亚姆1964年(《音乐人类学》)提出了概念－行为－乐音这样简单的三分模式后,不断有人加以补充修改。首先是1987年赖斯对梅里亚姆模式的挑战(见下文),认为他只强调共时的社会过程,结果使音乐人类学忽略了历时即历史的过程以及个人的作用,因此他提出了另一个三分模式,即:历史构成－社会维持－个人作用。1990年图里诺等人(“音乐民族志的结构,背景,方针”,见本书第七章)再加以扩展,认为历史和社会应该包括政治－经济－文化这样全方位的视野,或以近景－中景－远景或地方－国家－全球三重的时间－空间背景作为参照系。1993年斯洛宾(“西方小音乐文化比较研究中的新概念”,见本书第十章)借用了人口－媒介－技术－经济－意识形态这种五重的模式。这些演进的模式,都可以划入文化研究中的新历史主义整体批判的模式。按照美国音乐人类学学者凯墨尔所谓的“整体方法”,实际是指(1)“广泛包容性”,即应该包括世界各种社会;(2)“广泛结合性”,即联系经济、政治、宗教、语言、艺术等(Kaemmer,《人类生活中的音乐》1993)。整体模式的希望还在于它吸引我们进行跨学科的“杂交”。

1. 赖斯的整体模式

梅里亚姆1964年在《音乐人类学》中提出他的简单模式,即研究音乐概念,同音乐相关的行为以及乐音本身。这是一个环形的模式:概念影响行为而产生声音,声音产品对音乐概念又不断反馈,而这一反馈正是一种音乐体系变化与否的原因。

概念(认知) ← 乐音(产品)
↘ ↗
行为

梅里亚姆模式加强了同音乐相关的社会行为、体质行为及言语行为的研究,也开始研究连接"行为"与"乐音本身"的方法。

20多年来,为了说明音乐同人类其他行为之间的关系——梅里亚姆模式的中心问题,学者们借助于一些社会科学的理论及方法,如生物学、符号学、民族学、表演与传播民族志、结构主义、象征身心交感论、马克思主义、解释学以及多种方法的综合。

但梅里亚姆往往只强调社会过程,结果使民族音乐学(即ethnomusicology,下同)疏远了历史音乐学所关注的问题。此外,至今还有人反对或怀疑音乐学方法和人类学方法二者完美的结合。因此蒂莫西·赖斯(Timothy Rice)认为有必要重建民族音乐学模式与其相关学科之间的关系。

他从格尔茨(Clifford Geertz)《对文化的阐释》(1973年)中的一句话得到了启示,即"象征体系……按历史构成,由社会维持,并为个人运用。"这正是他一直在寻求的音乐的"生成过程",是社会、历史和个人这三种过程的完美结合。它回答了:人类怎样按历史构成音乐、由社会维持音乐并通过个人创造、体验音乐。归结为一句话,即:人怎样创造音乐?

“历史构成音乐”包括两个重要过程：(1)对某地某时的音乐作共时性研究，即在现时研究中重建作为过去遗产的历史形式。这不是通常的借古喻今，而是反过来以今观古。(2)对音乐变化或音乐史作历时性研究，即研究随时间变化的过程。强调从各种历史观点出发研究音乐，是当前民族音乐学的一种重要倾向。

“社会维持音乐”的过程是梅里亚姆《音乐人类学》问世以来得到很好研究的一个领域。这一领域包括由社会机构和信仰体系、维持或变化音乐的因素和方法，如：(社会)生态学、经济学对音乐的赞助；音乐和音乐家的社会结构；审查制度和对音乐的政策；表演场合及传统；关于音乐的力量和结构的信念；音乐教育和训练，等等。

“个人创造、体验音乐”也许是民族音乐学中一个最新、然而又是最弱的领域。研究作曲家个人及其创作在历史音乐学中已牢固确立，但在民族音乐学界直到最近还有人怀疑、甚至反对。这一领域涉及的问题有：乐曲及风格的创造、即兴和表演；对音乐形式和结构的观察；音乐介入时精神及感官的体验；个人组织音乐体验、同时联系别种体验时的认知结构。

如果对个人及其体验的兴趣继续增长，那么可以说，赖斯模式的三个领域即代表了民族音乐学历史发展的三个阶段，即：早期“比较音乐学”对历史、进化问题关注的阶段，经过1964年《音乐人类学》之后对社会生活中的音乐的关注阶段，直到最近对历史与社会中的个人的关注阶段。赖斯模式确实使民族音乐学和历史音乐学互相靠拢和渗透，同时也并没放弃对音乐生活和体验的社会基础的关注。实际上，学者们今天的研究在上述三个方面是相当均衡的。

赖斯模式提出四个层次的阐释：

人类科学的目标	[人类
↑	
音乐学的目标	[人类怎样创造音乐
↑	
生成过程	[历史过程
↑	[社会维持
	[个人创造和体验
分析程序	[音乐分析
	[行为分析
	[认知分析

第一层即最低层的阐释是梅里亚姆模式中的三个分析层,但不是像梅里亚姆那样以因果、同源及对应等关系来连接,而是将它们植入赖斯模式的三个层次中、考察它们对赖斯"生成过程"的贡献。

历史构成	社会维持	个人创造和体验
∧	∧	∧
声音/概念/行为	声音/概念/行为	声音/概念/行为

如:声音、概念和行为中的变化怎样有助于特定音乐的历史构成?社会力量怎样在音乐、非音乐领域维持乐音结构、赋予其意义与价值、并产生行为?特定的音乐文化中,个人在思想、行为和音乐中的变化范围如何?这是一种多视角的观察研究。赖斯模式不描述声音、认知或行为的形式,而是阐释基本的生成过程。例如可对"乐音本身"作这样的阐释:一首乐曲在风格的历史构成中的重要性,在乐曲或表演中个人的创造过程,影响形式因素的文化与社会制度。

第二层阐释三个生成过程之间的关联和结合,而不是像梅里亚姆那样寻求概念、行为和声音三者之间单向的对应关系。在这一层次里不再研究"乐音本身",而是研究创造、体验音乐的人。而且每两个生成过程之间都是双向的关系,这样形成的多边关系可作多种阐释。

历史构成

↙ ↗　　↘ ↖

个人创造和体验 ⟷ 社会维持

如:历史构成可按社会维持格局的变化和个人创造的决策来解释。个人创造和体验可部分取决于历史构成的形式,而这些形式又在社会维持所认可的环境中得到学习、表演和变化。社会维持的解释,可从表现历史构成的行为模式(或曰传统)和重新创造、变化、阐释该模式(或传统)的个人行为二者之间的双向关系出发。

研究了三个生成过程的相互关联之后,便进入了第三个阐释层,即关于人怎样创造音乐的总的陈述。这样,赖斯模式将研究引向微观地比较各种音乐文化中的生成过程。

例如斯蒂芬·萨托里(Stephen Satory)关于多伦多匈牙利社区的音乐生活的一份报告,按照赖斯的三个生成过程进行了考察与比较。讨论历史构成时,他将各种移民格局划分为几个时期,讨论了多伦多社区支持文化的

社会机构的兴起，并区分出传统的五种传播方法，其中包括个人的特殊行为。至于社会维持，他比较了具有这同一传统（尤以一种即兴舞蹈 tanchz 为标志）的三个地区：特兰西瓦尼亚、布达佩斯和多伦多。他解释这种传统在多伦多不太流行，比较之下，它在匈牙利集会场所更为重要，这是三地不同的政治、社会智力环境所造成的，结论是这一传统无结构的即兴的方面不符合多伦多匈牙利移民以目标和工作为取向的价值观。尽管这一传统在多伦多不太流行又缺少社区支持，但它还是由于少数个人的作用而存在着，因为他们认为该传统是维持族群特征和友谊、怀念乡村生活以及进行锻炼的手段，同时还具对技艺的审美乐趣。

第四个阐释层最终要鉴别音乐行为同人类其他行为的异同。在这一层次，民族音乐学将有助于许多相关领域里的比较研究，有助于对人类的总的了解。如果把音乐中基本的“生成过程”看作是历史的、社会的、个人的过程，那么这里对“音乐过程”的最后鉴别将把音乐同人类其他行为，把音乐研究同其他学术领域联系起来。

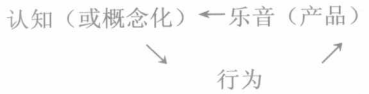
赖斯这一包括历史学、人类学与心理生物学的民族音乐学模式也可以作为一种统一的而不是分裂的音乐学的模式。这反映了一些民族音乐学家多年来所追求的方向。历史音乐学家关于历史过程和个人创造过程有许多可以教给民族音乐学家的，而民族音乐学家也可以教历史音乐学家当代文化对乐音结构的影响、以及音乐体验的社会基础和认知基础。民族音乐学家说到历史音乐学时，一般似乎将其主要方法看作是分析的、以作品为目标的，但至少有一些历史音乐学家研究的视角同民族音乐学家是一致的。这样将会出现一门新的统一的音乐学——关注音乐知识同有关心理、社会、历史和精神等过程的知识的互相结合，关注所有时代、所有民族和国家的所有领域中的音乐活动，并能对人及其艺术行为、社会行为、精神行为作出引人注目的论断。

（详细摘译见笔者《关于重建民族音乐学》一文，即下文，
原刊《中国音乐学》1991 年第 4 期）
（原刊《中国音乐年鉴》1991 卷）

2. 关于重建民族音乐学的模式[①]

[加]蒂姆·赖斯(Tim Rice)

梅里亚姆1964年在《音乐人类学》中提出他的“简单模式”,“包括对三个分析层的研究——音乐的概念化、同音乐相关的行为以及乐音本身(第32页)。”这个模式基本上是环形的:概念影响行为而产生声音产品。他继续写道:“产品对音乐概念不断有反馈,这说明了一种音乐体系变化与否的原因(第33页)。”(图一)该模式将民族音乐学定义为“研究文化中的音乐”,这种观点——即使修改成“作为文化的音乐”和“音乐与文化的关系”——至今仍是该学科的一个核心概念。



图一:梅里亚姆的模式

梅里亚姆这一模式简单易记却包罗万象,直接加强了对同音乐相关的社会行为、身体行为及言语行为的研究。其次,开始了对连接“行为”与“乐音本身”的方法的研究。之后,“对音乐的人类学研究”(布莱金1976年)即是尝试发现梅里亚姆各“分析层”之间的交点、因果关系或“同源关系”(homologies)。

---

① 译注:这是作者在1986年美国民族音乐学年会宣读的论文,另附五位学者对该文的评价发言。全部材料载《民族音乐学》杂志1987/3。作者当时是加拿大多伦多大学音乐系副教授,研究领域是保加利亚和南斯拉夫的音乐。

二十多年来，为研究上述连接关系而援引了社会科学的一些例证，其中有：生物学方法（Blacking，1977 年）、符号学（Nattiez，1983 年）、民族学（Zemp，1978 年）、表演（Herndon 和 Mcleod，1980 年）－传播（Feld，1984 年）民族志、结构主义（A. Seeger，1980 年）、象征身心交感论（symbolic interactionism）（Stone，1982 年）、解释学（Becker，1984 年）以及几种方法的兼收并蓄（Feld，1982 年）。这些例证与方法不同于梅里亚姆《音乐人类学》背后的结构功能主义，将它们用于民族音乐学是试图解决梅里亚姆模式所提出的中心问题：怎样令人信服地说明音乐与人类其他行为之间的关系？

虽然二十年来民族音乐学的许多“理论”已提出上述问题，显然还有人反对在“音乐学”方法和“人类学”方法之间寻求完美的结合，也有人对这一结合中我们所获取的成就表示悲观。因此，需要重新考虑民族音乐学及其同类学科之间的关系，并按照我们实际所做的而不是学术传统要求我们做的那些方面重建这种关系。

模　式

新的模式有两个来源。一是笔者的教学。笔者在多伦多大学教一年级学生西方经典音乐的序论课程。该课程涉及各种音乐：西方与非西方的、古典的、民间的、流行的等等，其宗旨是学习“世界各种音乐文化的形成过程”。这些过程是旋律、和声与节奏，还是音乐与政治、经济、社会结构、音乐事项（event）以及语言之间的关系？能否将诸多音乐史课程所关注的人类学问题加以协调？二是格尔茨（Clifford Geertz）的《对文化的阐释》（1973）对笔者的启发。其中有句话：“象征体系……按历史构成，由社会维持，并为个人运用（第 363－4 页）。”这正是笔者一直在寻求的音乐的“生成过程”。这是一个类似于梅里亚姆的三部模式，简明易记，平衡了社会、历史和个人这三种过程和力量。梅里亚姆往往只强调社会过程，结果使民族音乐学疏远了历史音乐学所关注的问题。

将格尔茨的说法稍作变化即产生了民族音乐学的一个新模式，民族音乐学家应研究音乐中的“生成过程”，应回答这一表面似乎简单的问题：人们怎样创造音乐？或确切地说：人类怎样按历史构成音乐、由社会维持音乐并通过个人创造、体验音乐？布莱金（1976 年，第 4 页）指出，音乐创造人有重要意义。但笔者认为，在创造、体验、维持音乐的过程中，人总是主动

因素。

在笔者公布这一模式之前,已有人在探索新模式。如布莱金强调人创造音乐的过程,而不强调成品。恩凯蒂亚也在研究如何为这一领域下定义。他批评了强调的重点从音乐体验转移到围绕音乐的行为,还批评了"音乐方面与文化、社会方面有一一对应的关系和因果关系"这一假设(1981 年,第 24 - 5 页)。他不满意"民族音乐学当前往往一元的、仅有音乐这一维的方法(第 12 页)",并号召"发展综合的方法、以聚集音乐和音乐创造的不同方面(第 18 页)",这一领域的分类应基于"对音乐的三维认知"(1985 年,第 14 页)。这正是他关于音乐的三种方法论式的态度:作为文化的音乐;作为审美对象的音乐;作为语言的音乐。他声称他的三维认知为这种综合方法的形成提供了机会,但他没有说明如何建立这种综合方法。事实上,正是他这一方法论式的分类,分割了、而不是连接了他所提出的三维认知,因而不得不加以改动。

一般对这样一种模式的强调多半是在表演实践或表演与传播民族志的领域里。如费尔德(1984 年,第 6 页)曾强调听众是"有社会、历史含义的人"——这一说法抓住了本模式的三极。韦德(1984 年,第 47 页)也曾指出:"印度艺术音乐的演出实践中的创造……包括……表演者个人的用作,他如何就他的音乐传统、就表演中的伙伴、就听众这三种不同关系来看待自己的创造。"这里,"创造"即个人体验的过程,"传统"即历史过程,还有包括音乐家和观众在内的社会过程,这三个方面表明笔者模式中的三个部分可以相互联系。这样可得出基本的音乐过程,而无需长篇大论地探讨音乐形式与文化形式之间的同源关系,又可将音乐研究同历史、社会、认知等方面的研究结合起来。

古尔利(1982 年,第 413 页)以其"古尔利 ABC"几乎先笔者而建立起这一领域,他提倡"由三个不同却相关的领域组成的人性化的(humanizing)民族音乐学"。A 代表阿姆斯特朗(Robert Plant Armstrong)的学说,包括研究"音乐符号怎样产生效果或意义以及产生什么效果"。[①] B 代表布莱金

① 译注:阿氏学说的核心即"感人的存在因素",指感动人的事物或事项,如音乐。这一学说包括符号学、心理学和现象学,不探求虚假的客观知识,而要发现实际的、有价值的、利于人性的东西。这里的音乐效果和意义,指影响特定个人或群体的、受文化和社会制约的特定声音形态。

的变化模式;C 代表条件、背景和概念化(condition, context, conceptualization)。但他没有进一步建立起一个模式。

然而,一个新的模式的概貌确实已在酝酿之中。近年来的这种"氛围"必定产生出一个简洁有力、包罗万象的新模式。

本模式的三个组成部分:

"历史构成"包括两个重要过程,随时间变化(即历时)的过程和现时刻重遇、再创造过去的形式与遗产(即共时)的过程。[还有第三种途径,即谢勒梅的"历史民族音乐学"(1980 年第 233 页),包括"用共时研究说明历史连续统的可能性",不是通常那样用历史说明现在,而是反以现在说明历史。荣鸿曾的"历史的相互依存"(historical interdependency)(1987 年)也是如此,按这种理论,新的东西影响着对过去的观察、构成和修正。]共时地或"及时地"研究某地某时的音乐,包括研究作为过去遗产的、按历史构成的形式。纳蒂埃(1983,第 472 页)哀叹他称之为当前民族音乐学的音乐形式的研究方法。然而他的结论却是"音乐产生音乐"。笔者认为本模式主张的是:人们产生音乐,同时又承认从前建立的音乐形式还有生命力。在社会中起作用的个人应开始认真对待、学习从前建立的大量音乐形式并从中作出选择。

"历史构成"也可以解释为对音乐变化或音乐史作历时的或"过时的"研究。尽管在我们研究的许多文化中建立音乐史有很大困难,民族音乐学家仍被"变化"这一问题所吸引。我们的研究领域里必须有一个模式能反映变化和历史过程的极端重要性。如比拉夫斯基(1985 年,第 14 页)所提倡的"从各种历史观点出发研究音乐应是当代民族音乐学的目标"。

社会维持的过程自梅里亚姆《音乐人类学》问世以来已有很好的研究。可以举出一些由社会建立的机构和信仰体系支撑、维持、变化音乐的方法,如:(社会)生态学、经济学和对音乐的赞助;音乐和音乐家的社会结构;抗议精神、审查制度和音乐政策;表演场合和传统;关于音乐的力量和结构的信念;音乐教育和训练等等。研究这些社会制度同音乐互相影响的过程是 29 年来最有成果的一个领域,无论是按场合、因果关系、对应关系、同源关系或深层结构关系来探讨莫不如此。

强调个人也许是民族音乐学发展中最近然而最弱的领域。研究作曲家个人及个人的创造在历史音乐学中已牢固确立,而在民族音乐学中直到最

近还有疑问。有人反对甚至害怕人文学科中研究历史及个人的方法,如贝克尔(Judith and A. L. Becker)(1984 年,第 455 页)所称:“我们的学科历来是同社会科学结盟的;我们援引社会科学的例证而倾向人文学科,就是倾向传统的历史音乐学的方法,后者的方法论过时、假设也未经验证。”

本模式确实使民族音乐学向人文学科和历史学靠近(也许还有将历史音乐学向民族音乐学靠拢的效果),但并没放弃对音乐生活和体验的社会基础的基本关注,也没放弃一般对归纳、比较的学术关注。

布莱金在最近一些文章中提倡“研究个人”的方法,但论及莫扎特时,表现出对个性的害怕(他认为最重要的不是莫扎特的个性,而是他那人人皆可有之的能力[1976 年])。若要方方面面俱到,就得承认特定社会里个性的广延性和重要性,而平衡历史、社会和个人诸过程应是“阐释(音乐)文化”的一个重要组成部分。近来有些著作日益强调个人的创造性和体验,将其视作理所当然的学术目标。如科斯科夫的《音乐网:组织音乐概念的一种模式》(载《民族音乐学》1982. 26[3]),哈伍德的《音乐中的普遍规律:认知心理学观》(同前,1976. 20[3],内特尔的《民族音乐学研究:29 个问题和概念》(1983),瓦克斯曼的《音乐体验的可变性》(同前,1982. 26[2])和费尔德的《传播、音乐以及关于音乐的演讲》(1984)等。

个人的创造性和体验涉及的问题有:特定乐曲、保留曲目和风格等的创造、即兴和表演;对音乐形式和结构的观察;音乐介入时感情、身体、精神及诸感官的体验;个人组织音乐体验并将该体验与其他体验相联系时的认知结构。如果对个人及个人体验的兴趣继续增长,那么本模式的三个方面就代表了民族音乐学的历史所经过的三个阶段,即:早期“比较音乐学”中对历史、进化问题关注的阶段,经过 1964 年的《音乐人类学》之后对社会生活中的音乐的关注,直至最近或下一阶段中对历史与社会中个人的关注的阶段。实际上,今天我们在民族音乐学领域里上述三个方面所做的工作是相当均衡的。如《民族音乐学》杂志在 1979 ~ 1986 年间所发表的文章中,历史/文化过程占 22%,社会过程占 34%,个人过程占 17%,音乐分析占 10%。可见本模式三个方面早就为人们所接受。

对本模式的阐释

本模式提出四个层次的阐释(图二)。

人类科学的目标　　[人类
↑
音乐学的目标　　[人类怎样创造音乐
↑
生成过程　　[历史过程
↑　　[社会维持
　　[个人创造和体验
分析程序　　[音乐分析
　　[行为分析
　　[认知分析

图二：赖斯模式阐释的层次

在第一层即最底层的阐释中，不是通过因果、对应、同源或别的什么关系连接梅里亚姆模式中的各个层次，而是将他的模式中的各个层次植入本模式各个层次中，并探讨它们怎样对我们在生成过程作出贡献（图三）。

历史构成　　社会维持　　个人应变力和体验
∧　　∧　　∧
乐音/概念/行为　乐音/概念/行为　乐音/概念/行为

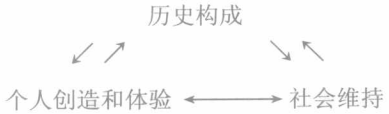
图三：植入赖斯模式当梅里亚姆的分析层

乐音、概念和行为中的变化怎样有助于特定音乐的历史构成？社会力量怎样在音乐和非音乐领域中维持乐音结构、赋予它们意义和价值并产生行为？在一特定的音乐文化中，个人在思想、行为和音乐中的变化范围如何？本模式中仍用梅里亚姆的分析层，但各层次之间互相联系的方式较之一元化地探求因果、同源关系则是更灵活多变、因而更易达到。况且，本模式不描述声音、认知或行为的形式，而要求描述有关基本生成过程的知识、并阐释其意义。例如对“乐音本身”的形式分析也许会引发这样的阐释：一首乐曲在风格的历史构成中的重要性，在乐曲中或表演中个人的创造过程，或影响形式因素的文化－社会体制因素。这是一个丰富的模式，考虑到了各种各样的视角，不再是单一视角的狭隘模式。

往上移向本模式中的第二层，要求就各部分的关联作出阐释。梅里亚姆模式的两个主要结构问题是本模式要加以解决的。首先，在梅里亚姆模式中第一个结构问题是，乐音直接同行为和认知对比。它先把音乐同周围环境人为地分开，又竭力把这些支离破碎的东西拼凑起来。在本模式中，音乐分析，即研究“音乐本身”降到较低的层次，而创造、体验、使用音乐的人

则成了研究的目标。本模式不寻求不同事物(声音、概念和行为)之间的同源关系,而试图结合相同的事物,即三个生成“过程”。

梅里亚姆模式中第二个结构问题是:他的各分析层之间的关系仅是单向的,一个层次仅同另一个相关。而本模式中,每个层次辩证地或双向地同另两个层次相联系。本模式中确有更多的关系因而有更多种阐释的可能性。每一过程能按另两个过程来解释(图四)。



图四:赖斯模式中的相互关系

历史构成可按社会维持格局的变化和个人创造的决策来解释。个人创造和体验可部分地取决于历史构成的形式,而这些形式又是在社会维持所认可的环境中得到学习、表演和变化的。社会维持可以表现历史构成的行为模式(或曰传统)和重新创造、变化、阐释该模式(或传统)的个人行为这三者之间的双向关系。这样本模式中的各层次可拆开分析又可很快结合起来。因而本模式从描述到阐释灵活多变。

如果我们能区分民族志所记录的特定场合里基本的生成过程,并使它们相互发生联系,这就将我们引向了本模式中第三个阐释层,即关于人类怎样创造音乐的总的陈述。因此本模式将我们引向了有关音乐的一种比较的立场。如果我们能想象出在许多文化中起作用的基本生成过程,我们便能进行微观研究,可同其他微观研究相比较,并同散布于目前民族音乐学文献中那种追求细节的、孤立而狭隘的研究形成对照。

本模式怎样用于特定场合、并有比较的效果呢:可举萨托利(Stephen Satory)的论文为例(他是多伦多大学一位研究生),他在关于多伦多匈牙利社区的一份实地考察报告中运用了笔者的模式(该报告在1985年民族音乐学学会尼亚加拉分会的一次大会上宣读)。他以“历史、社会和个人的作用”为论文副标题,分析了多伦多匈牙利人的音乐生活,尤其分析了始于1970年代初布达佩斯的复兴运动(包括即兴舞 tanchaz)的地位和重要性。他运用了本模式所有三个部分,不仅仅描述他所观察到的,而且还对更广泛的过程作了阐释。

在讨论历史构成时,他将各种移民格局划分时期,讨论了多伦多社区支

持文化的社会机构的兴起,并区分出传统的五种传播方法,其中不少包括个人的特殊行为。至于社会维持,他比较了具有这一传统的三个地区:该形式起源的特兰西瓦尼亚、布达佩斯及多伦多这三个地方的一些村子。他解释了在多伦多为什么这种传统不大流行,比较了它在匈牙利集会场所的重要性,这是三个地方的不同的政治、社会、智力环境所造成的,结论是这一传统的无结构的即兴的方面不符合多伦多匈牙利移民以目标和工作为取向的价值观。尽管这一传统不大流行又缺少社区支持,然而它还是存在于多伦多,这是由于相对少数的个人的作用而存在的,这些人分别将该传统评价为:维持族群特征和怀念乡村生活的手段,传播友谊和进行锻炼的本源,并有对技艺的审美乐趣。作者超越了单纯的描述而进行了阐释。

第四个阐释层最终要鉴别音乐行为同人类其他行为的异同。布莱金也曾提出过类似的这种层次(1976 年,第 11 页):"民族音乐学分析的目的是要揭示出创造、欣赏音乐的过程中奇特的东西,以区别于其他的社会活动。"在这一层次,民族音乐学会有助于许多相关领域里的比较研究,会有助于对人类的总的了解。如果音乐中基本的"生成过程"被看作是历史的、社会的、个人的过程,那么这里对"音乐过程"的最后鉴别将把音乐同人类其他行为、把音乐研究同其他学术领域联系起来。

同其他学科的关系

最后,这一包括历史学、人类学与心理生物学的民族音乐学的模式可以是一种统一的、而不是分裂的音乐学的模式。这反映了一些民族音乐学家多年所追求的方向。民族音乐学家经常有一种负有使命感的热情,认为他们自己垄断了最好的、最适合的、最广泛的有关音乐的视角,感到民族音乐学事实上就是音乐学。如蔡斯(Gilbert Chase)所说(1976 年,第 231 - 321 页):"'音乐学'这一术语公认为是对人类文化中的音乐的总体研究,可惜我们未能及时使用这一术语……音乐学,不带任何限定词,却暗中被那一学科的历史分支先占用了"。历史音乐学家关于历史过程和个人创造过程有许多可以教给民族音乐学家的,如同我们也可以教他们当代文化对乐音结构的有力影响以及音乐体验的社会基础和认知基础。

民族音乐学家说到音乐学时,似乎将其主要方法看作是分析的、以作品为目标,但至少有一些历史音乐学家研究的视角同民族音乐学家是一致的。

如达克尔斯(Vincent Duckles)为《新格鲁夫辞典》(1980)所撰“音乐学”条目,提出“所有音乐学以民族音乐学方法为中心”的可能性。西格尔认为该条目部分章节“极好地总结了一种重要的民族音乐学的视角”。(1985 年,第 349 页)

历史音乐学家克劳福德(1985 年,第 2 页)说到美国音乐研究的领域时,认为其方向很近于民族音乐学的原则:“美国音乐的学者们近年来日益超越了精选作品的、由审美主宰的音乐厅的视角,开始考虑美国的任何音乐都可能有意义。他们的焦点从至尊至高的音乐(Music)扩展到任何音乐的创造(music-making),用布莱金的话说,“从产品转向过程……” 。他进而提倡新闻中的 5W 模式(即何人 - 何事 - 何处 - 何时 - 怎样这五个英文单词),这是民族音乐学家西格尔早在 1980 年所倡导的。

布鲁姆 1972 年将音乐定义为“包括所有历史时期、所有民族和国家的所有领域中的音乐活动(第 16 页)。”他将自己视作历史学家、将音乐学视作历史分支,犹如民族音乐学家将自己视作人类学家、将民族音乐学视作人类学分支一样。由于布鲁姆的观点,音乐学成了带有广阔得多的社会、文化关系的一门学科的分支,不再专注于狭隘的分析。加之他还号召研究“形成[声音]的心理过程(第 16 页),”并认为忘记“我们音乐生活中音乐的影响和音乐在人类中所起的作用”,即是一种孤立的音乐观(第 27 页)。

如果深深扎根于历史学科的历史音乐学家有这样正统的民族音乐学观点,那么,将会有一种完全的音乐学——关注我们的音乐知识同我们有关心理、社会、历史和精神过程的知识相结合,并关注所有民族和国家的音乐。这种音乐学的根子扎在三个深远的学科——历史学、人类学和心理学之中。

如果我们能够创造一门统一的音乐学,能对音乐中的“生成过程”的性质作大胆的阐述,结果将会产生一门新的有力的学科。音乐学在广大学术界目前的影响和形象相当有限,但是它能够作为一门对人及其艺术行为、社会行为、智力行为作出引人注目的论断的学科,并以此而立足于人文学科、社会学科之林。

引文出处:

J. Blacking《研究作为音乐创造者的人》,选自《表演艺术:音乐与舞蹈》(1976 年)

J. H. K. Nketia《社会的、音乐的结合点:文化分析方法论》,载《音乐世界》23(2)(1981 年)

-《民族音乐学研究中客观与体验的结合》,载《音乐世界》27(3)(1985 年)

S. Feld《传播、音乐以及关于音乐的演讲》(1984 年)

B. Wade《印度古典音乐中的表演实践》(1984 年)

K. Gouraly《关于人性化的民族音乐学》,载《民族音乐学》26(3)(1982 年)

K. Shelemay《历史民族音乐学:重建 Falasha 仪式》,载《民族音乐学》24(2)(1980 年)

B. Yung《音乐中的历史互相依存:中国古琴实例研究》,载《美国音乐学学会会刊》40(1)(1987 年)。

J. -J. Nattjez《因纽特人声乐游戏中的某些方面》,载《民族音乐学》27(3)(1983 年)。

L. Bielawski《民族音乐学中的历史学》(1985 年)

Judith and A. L. Becker《答费尔德和罗斯曼》,载《民族音乐学》28(3)(1984 年)

G. Chase《音乐学、历史学和人类学:当今思潮》,载《音乐当今思潮》(1976 年)

A. Seeger《〈新格鲁夫辞典〉中有关民族音乐学和相关学科的总类条目》,载《民族音乐学》29(2)(1985 年)

R. Crawford《美国音乐研究》(1985 年)

F. Blume《当今音乐学术研究》(1972 年)

原文附录:评赖斯模式

对梅里亚姆模式的重新全面认识

埃伦·科斯科夫[①]

梅里亚姆在他 1964 年的《音乐人类学》第二章“关于民族音乐学的一种理论”里,先把自己的模式描述为一种带有“三个分析层”的简单模式,但往后通过第 32 ~ 33 页将这一模式展开后,便形成了一个错综复杂的结构,同时研究产品和过程这两个方面。现分三步论述。

文中不仅仅有一个模式,而是一个模式系列。这个系列从第 32 页上最初的陈述开始变化了视角,展示了一个“研究文化中的音乐”的模式,直到最后在第 33 页上形成一个“在文化中产生音乐”的模式,这又是一个很不相同的模式。事实上他展示了三个独立模式。前两个模式似乎更集中于乐

① 译注:Ellen Koskoff,伊斯曼音乐学院教师,研究音乐在城市环境中的特点。标题系译者所加。

音-行为的产品和概念化的产品,最后一个模式似乎集中于音乐——多种认知过程和社会过程的结果。

赖斯陈述了梅里亚姆模式中两个主要的结构问题:(1)“声音直接与行为和认知对比”;(2)“他的各分析层之间的关系仅是单向的,一个层次仅仅同另一个层次相关”。但我认为,梅里亚姆在对自己的模式作最后陈述时,不仅清楚说明了三个中心领域(不是层次)之间的关系,而且也说明了一种双向的体系,不单单对比了行为和认知,而且也为二者间不断的反馈和重叠留有了余地。梅里亚姆模式不只是关于声音、行为和音乐的关系,而且如同赖斯模式,也是关于声音怎样变成音乐、关于各种音乐及同音乐相关的行为怎样变与不变的问题。

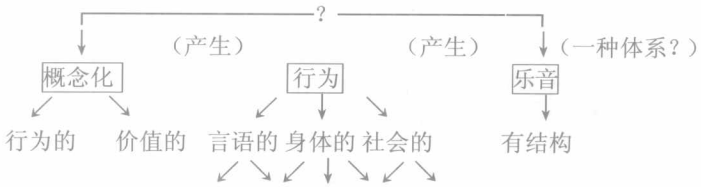
看看图一、二、三及三段说明文字,就会发现过去二十多年来我们注意到的许多问题和矛盾都集中于此。而且尤其在图二和图三中,集中了概念、行为和声音三者间更微妙、复杂、交错的关系,那现在却被过于简化了。梅里亚姆最初的陈述是:“[模式]包括对三个分析层的研究——音乐的概念化,同音乐相关的行为,以及乐音本身。第一层和第三层连接起来,产生了所有音乐体系都有的、不断变化的、能动的性质(第32页)。”对照图一看有一些问题。最初,梅里亚姆没有说明乐音和行为、行为和概念化这两对关系,虽然他说明了概念化和乐音之间有联系(何种联系不得而知)。而且直接连接第一层和第三层(跳过第二层),有悖于他的层次排列。

图一:研究文化中的音乐的模式

在第二段文字里(第32~33页),梅里亚姆试图解释前面对自己模式的最初陈述。梅里亚姆充实了他所谓的“乐音”,即有结构的,可能是一种体系;“行为”有三种,即身体的、言语的和社会的行为,并有若干亚类;“概念化”,可再分为“行为的”概念化和“价值的”概念化,价值似乎还“反向上渗入这一体系中、影响了最终的产品”。梅里亚姆开始转移视角,方法是给概念化、行为和声音之间的关系贴标签,而那些关系最终将导出“在文化中产生音乐”这一最后的模式。

在图二中可更清楚看出声音、行为和概念化之间连接的性质,这样澄清了第一次陈述时的一些问题,但仍有些问题没解决,也还有新问题产生。例

如,概念化和行为之间的连接以及行为和乐音之间的连接都标以“产生”。还有,双向箭头表明价值通过体系的反向流动。梅里亚姆看作概念化和乐音之间最重要的联系的精确性质仍不得而知,新的问题是:“声音”(也许具有是一种体系的结构)确实是“音乐”吗?“行为”概念化和“价值”概念化二者确切的差异是什么?



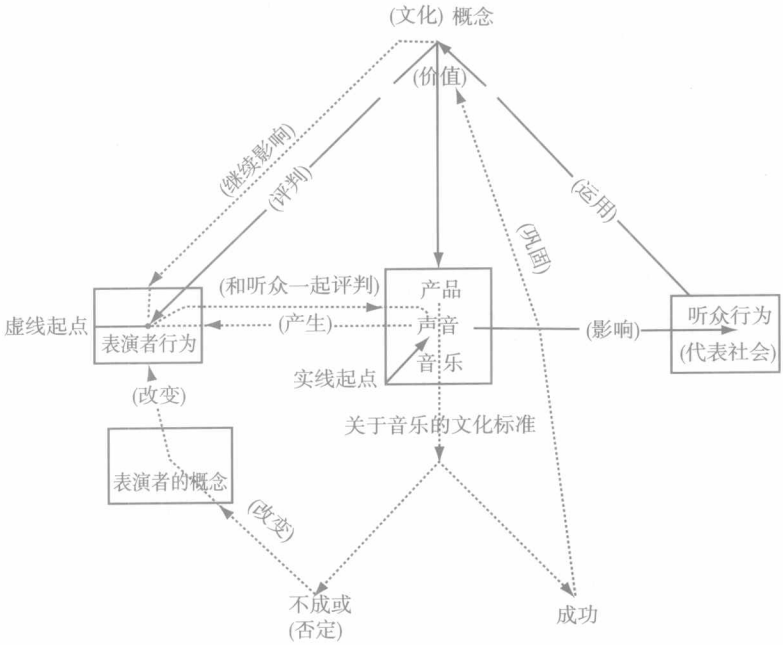
图二:梅里亚姆对最初模式的第一次充实

梅里亚姆在第33页第三段文字里展开了自己模式的最终形式,终于区分出产品和产品概念(是声音?是音乐?)之间基本的反馈链。这样,他的视角便大大移动了,从最初的“研究的模式”转到了现在这个产生和体验“音乐的模式”:

然而产品对听众有影响,听众根据概念的价值评判表演者胜任与否以及表演正确与否,因此,如果听众和表演者按照音乐的文化标准一致认为产品是成功的,关于音乐的概念就得到了巩固,再继续影响行为,并以声音的形式表现出来,可是,如果听众和表演者都持否定态度,概念就必须更改,也就改变了行为,产生出不同的声音,而表演者希望这种声音能被评价为符合“文化中的音乐”这一原则。因此,从产品到关于音乐的概念有不断的反馈,这正说明了一种音乐体系中的变与不变(第33页)。

图三说明了这最后一部分。当然,复杂得多的图三代替了结构简单的图一和图二,图三也更真实反映了梅里亚姆所谓“简单”模式的性质。这时的模式,同赖斯声称的相反,同时以过程和产品为目标。

第三图有两个圈式体系,像一个流动的图表。圈一(实线)从“产品”开始,先标出影响听众(代表社会)的“声音”。听众用文化上的概念、价值和信仰来评判声音和表演者的行为,这时还没形成音乐。然后圈二(虚线)开始,表演者加入听众一起评判产品,这次用“音乐”的文化标准作为评价工具。如听众和音乐家之间取得一致(即产品成功),文化上的概念即得以巩固,又继续影响最终以“音乐”形式出现的“表演者的行为”。如达不到一



图三:将声音和行为变成音乐的过程

致(即产品不成功),“表演者的概念”和“表演者的行为”就必须改变,这样才能使“音乐”产生。

梅里亚姆在这里作了最初陈述时所没有的某些区分。如区分出“文化上的概念”(那多半是听众个人及其所属社会所共有的)和“表演者的概念”(如果对可能成为“音乐”的“声音”意见不一致,那就得改变);行为则再细分为“表演者的行为”和“听众的行为”。

因此,梅里亚姆模式真正的问题不是他没有回答声音、概念和行为如何相关,而是我们不喜欢他的答案。赖斯批评梅里亚姆模式过于简化,否定了该模式的复杂和结构完整。看来要先搞清楚原来梅亚里姆模式的优缺点,才可决定是否需要重“建”我们的理论大厦。

奇怪的是,赖斯花时间去批评梅里亚姆,却没有突出他们两种模式之间的重大差别——在整个体系中个人的作用问题。梅里亚姆模式中,有两种人或曰两种社会角色,是对立的:一方是音乐家,他一般产生声音和行为,听

众为另一方，他形成概念，作出评判和描述。在赖斯模式中，个人的定义不确切，较一般化，仅仅是指能帮助我们创造和叙述“最丰富的音乐事项”的人。

赖斯模式允许以不同方式来替行为者个人下定义，因而提供了多面的视角，那正是梅里亚姆模式所没有的。正是由于着重点的不同，梅里亚姆将音乐看作一种产品（产品产生于特定的社会行为者——即表演者与听众——之间对立的关系），赖斯则将音乐理解为人类一般的社会过程和认知过程的结果，正是这种差异使得赖斯的模式更灵活、也必然更令人满意。

我们需要重建民族音乐学模式吗？

安东尼·西格尔[①]

赖斯对梅里亚姆模式的描述

梅里亚姆的模式太简单了，的确没有反映出梅里亚姆思想的复杂性，也没有反映出他在《音乐人类学》一书其他章节中为研究音乐而提出的各种各样的建议。

赖斯论文的主要贡献在于他坚持历史主题是研究音乐的一个基本必要条件。而若把梅里亚姆模式当作梅里亚姆本人思想的体现，那它正缺少一种有意识的、探索性的历史主题，他那个模式不是在一种历史传统内思考、表演、产生甚至聆听音乐的。这正是以历史为焦点的格尔茨－赖斯模式与之最不相同之处。（当然后者也不同于1980年代的人类学家）

梅里亚姆也没有将其模式置于一种由处于复杂竞争关系中的不同群体所组成的社会背景里。他没点明，社会是由个人和群体组成的，在亲属和伙伴、经济生产和仪式消费、互补和主宰等关系的基础上互相影响，而这些关系能使个人和群体直接发生冲突。这样一种观点原本会使梅里亚姆懂得一个单一的社会可以有几种不同的思维和表演形式、以及由此而产生的几种不同的相互竞争的音乐形式。这些形式可以用极其复杂的方式来叙述，包括权力与权威的关系以及审美的评价。

对个人体验，梅里亚姆是充分意识到的（例如在《音乐人类学》中论述

① 译注：Anthony Seeger，人类学教授，印地第那大学传统音乐档案馆馆长。

作曲家和联觉的章节)。也有一种历史的理论——虽然大体上将历史当作了年表,而不是作为一种行为,即从现在的角度看过去的创造,或从过去创立的角度看现在。(见卡尔·马克思《路易·波拿巴的雾月十八日》,1852年;M. 萨赫林斯《历史的比喻与神话的现实》,1981年。)

人类学的发展

人类学已不再像1964年时那样了,其所强调的重点已经改变,在1985年美国民族音乐学年会上,有人呼吁民族音乐学家多读一点人类学著作,其按历史定位的、探索性的、有战略眼光的主题今天已被当作研究目标,并成了分析社会过程的焦点。这一倾向也反映在赖斯模式里,预计会受到欢迎。现在是民族音乐学结合这种倾向的时候了。

另一个发展是用结构主义阐释历史。如果过去曾批评结构主义的非历史性——即过分强调共时性而抛弃历时性——现在则完全改变了。如M. 塞林斯论述夏威夷的著作和马克思对历史领域的探索(出处同前)。在历史学和研究社会过程的人类学的发展中,还有一些历史学家、社会学家的著作也将历史的结构主义阐释法作为焦点。

我们需要一种民族音乐学模式吗?

赖斯的论文将历史音乐学和民族音乐学之间的距离缩短了。他的目标是产生一个统一的而不是分裂的用于教学的音乐学。

赖斯的单一模式当然不是民族音乐学领域唯一可能的景象。可以把模式看作是辩证的,把一个领域看作是发展的基础,把辩论看作是促进思想的方法。我更愿意看到民族音乐学有如下景象:经常有争论而不是保持一致,探索真正不同的方法,而不是将一个单一模式修修补补。

考虑一下赖斯简单的模式和查尔斯·西格设计的复杂的图表(《音乐学研究:1935~1975》,1977年)。赖斯提出一个简单的标准以及一些要考察的中心问题。西格则提出用他的那些图表作为"行车线路图",但不提应怎样按图"开车"以及应去何方。不是大家都走同一条路,而是人人各行其道,将个人在"旅行"中所见所闻互相通报。没有单一的出发点,而是由民族音乐学领域提供一个可以报告我们"到达何处"的讲坛。

我总是把民族音乐学学会看作人们从不同视角研究音乐、汇报自己的工作、也听取别人的工作汇报的场所。我们的学会、刊物建立在"多声部的支声"上,而不是建立在"同度"甚至"和声"上。我们以共同具有的不是一

种“回答问题”的风格，而是“提出问题”的风格。如：

我们怎样讨论声音及其表现？

为什么这么多人发出有结构的声音？

某一个人或社会群体为什么在此地、此时、此景下将这些声音表演出来？

这些表演在参加的个人和群体中、在参加者所理解的世界中达到了什么目标？

个人在传统中、传统在造就个人中分别起什么作用？

我们的领域一直是欢迎多样化的一个领域，我们集中于这些一般性的问题而不是某些特殊的问题。

集中于问题还有一个好处。好几个世纪保持不变的是问题，而非答案，关于音乐，我们和古希腊人、某些中世纪的哲学家、巴西的 Suya 人、巴布亚新几内亚的 Kaluli 人，以及世界各地各个民族都有一些共同的问题，集中于问题，我们将和其他社会互相影响，不是互相作为研究目标、而是作为交谈者互相影响：互相平等地共同探求一些有点类似的、经常是困难的问题的答案。这样我们把一种比较音乐学变成了多种比较音乐学，我们能把我们的研究想象为一种共同考察音乐本质的努力，这种努力要由按历史定位的行为者（我们也在其中）利用按历史定位的文化和语言代码、通过讨论音乐事项来达到，如同我们已经建立、演示和分析的这些音乐事项那样。

最后，就赖斯所关注的教学而言，我们应该用问题来激励学生，而不是用回答问题的模式来使他们迷惑不解。

对赖斯模式的一点改进

凯·考夫曼·谢勒梅[①]

我想把赖斯模式的次序换一换，更突出个人，即：按历史构成，为个人运用，以及由社会维持。这样可以更好地纠正民族音乐学的一种倾向，即把过去看作是由社会维持的铁板一块的传统，而忽视了个人的贡献，民族音乐学

① 译注：Kay Kaufman shelemay，纽约大学城市民族音乐学专业召集人，音乐副教授，标题系译者所加。

传统上是不愿意承认大师的,我想部分是因为我们至今怀疑历史音乐学以个人为焦点的做法。可以指望赖斯模式来纠正这种不平衡,也许仅仅将格尔茨说法的次序颠倒一下会更有效。

我们需要意识到历史过程中的障碍和不连贯。最有趣的(也许又是常见的)一些过程也许是:按历史构成的传统并不是由社会维持的,而是通过个人的特性或创造性而被突然改变的。我们需要对赖斯模式的三维之间的变化关系保持敏感,需要意识到不同时代、不同地方的音乐生活也许是该模式自己"变革"的见证。

对赖斯模式的阐释

戴恩·L. 哈伍德[①]

根据赖斯模式,民族音乐学应该:

·努力将音乐行为置于其历史背景中;

·考察音乐活动怎样维系着社区生计、社区文化精神(ethos)以及社区中互相影响的复杂的制度;

· 研究个人的音乐行为同社区成员在公众场合所共有的传统这二者之间的关系,研究社会准则如何影响个人表达其感觉和创造力。

我认为这些活动是赖斯想象的民族音乐学研究的焦点。我们怎样阐释自己的活动?

一个阐释的模式要求我们承认两个重点。

一、要促进对某一文化背景中某一音乐"内容"的阐释,研究者应鼓励而不是避免运用理论,应从音乐活动本身的背景之外加以解释。(例如结构语言学本身不是不可以作为理解某些音乐活动领域的模式,这是因为结构主义理论的最初来源是语言行为。一种模式恰当与否在于它能否阐明我们通过民族志所观察到的那些密集的细节。同样,研究音乐也可用任何模式,从先锋派的社会生物学到传统的历史学。)

二、也许是最重要的,一个有力又有效的模式必能帮助我们走出个人的音乐行为——即创造、心理的观察及理解这样一种不公开的领域,而进入社

① 译注:Dane L. Harwood,擅长的研究领域是音乐的感觉和认识,现任一教育咨询公司高级顾问。标题系译者所加。

会音乐行为——即表演——的公开领域，作为观察者，我们必须牢记我们在文化背景中目击的音乐活动是象征的行为。社会成员的象征模式不可能同正在观察的民族音乐学家的模式一样，即使后者要学习他所研究的传统中的表演技艺也不行。我们都受自己世界观的局限。

我们怎样观察并有条理地描述那些表演——即那些象征行为？这要求我们仔细记录社会行为的细节。民族志在赖斯模式中具有重要地位。表演的细节、场合和背景对阐释理解是关键的。赖斯重建模式的本质是要求民族音乐学家阐释他们所观察的文化、社会象征。这样，民族音乐学家应看到自己正在建立的活动正是给予他们信息的人所参加的：观察者和被观察者都是文化、社会象征的阐释者。但这两种阐释是很不相同的，这取决于不同的阐释目的。

我认为在许多方面，梅里亚姆（1964 年）那更强调行为的模式是不同于赖斯的。梅里亚姆的方法要求我们观察音乐行为并将其分类，还要参加到这一行为发生的背景中去，但实际上这一方法没能如一般阐释那样集中于观察的方面。赖斯则提倡多走这一步，力主音乐创造者（我们所观察的行为者）在自己文化的背景中所做的，应该成为我们民族音乐学家（观察者）做研究的模式。格尔茨也清楚意识到集中观察社会行为的重要性：

> 应该注意行为，且要精确些，因为正是通过行为（或确切些说社会行为）的流动，文化形式才发出声音来。（《文化的阐释》第 17 页，1973 年）

阐释即是组织一篇文章，描述实际发生的事，即行为的流动。没有被观察者的资料，不观察表演，不探索乐器的名称、事项和概念——甚至不亲自学会演奏乐器——就无法将社会行为具体构筑出来。

历史音乐学与民族音乐学的互渗

理查德·克劳福德[①]

赖斯的模式其精神是广泛兼收并蓄的，肯定民族音乐学与历史音乐学有着广泛的共同领域，而且在音乐的学术研究上鼓励二者互相渗透到对方

① 译注：Richard Crawford，密执安大学音乐教授，美国音乐学学会前主席。标题系译者所加。

领域去。他的模式的希望在于它吸引我们进行跨学科的“杂交”,将我们已有的技术用于我们传统上回避的问题上去。

让我们看看音乐的社会维持问题——民族音乐学的一个中心问题,也是赖斯模式的一个“生成过程”。社会维持对历史音乐学家已完全不成问题。我们历史音乐学家主要研究艺术及艺术家:过去的伟大音乐,其创作过程及创作的人。出于对伟大作品的尊崇,我们尽力以其“真正的”、“原来的”形式来理解和保存,同时却往往将其以后的变化贬为没有意义的“变体”甚至是“讹误”。但作为历史过程的社会维持该怎样研究呢?例如,如果我们要研究莫扎特的《唐璜》在19世纪的历史该怎么做呢?是否要搞清楚莫扎特自己的手稿中哪些被保留下来、哪些被删除了?以及是在何时、何处、被何人、在什么机构里保留或删除的?我们知道除了作曲家的手稿外还有“标准”的版本。我们也可以相信标准本将莫扎特原稿所作的那些改动有助于使《唐璜》久演不衰。但我们需要知道进一步的细节,用我们在文献学、资料出处考证、档案研究、音乐分析和社会历史等方面的技术,通过研究莫扎特的这部古典歌剧是怎样被“社会维持”的,我们可以发现19世纪音乐的价值、美学、实践和音乐的背景等方面的大量情况,历史音乐学家是完全训练有素的,足以进行这样的研究。这种研究会有助于某些学者提倡的对西方专业音乐进行民族音乐学的研究。但是若缺乏赖斯模式的那种鼓励,我们就只会满足于集中研究《唐璜》首演时的版本,而不去考虑它在以后时代的那些音乐家手中所采用的形式。

如果民族音乐学家进入历史研究,他们有许多东西可以教给我们历史音乐学家。历史音乐学家帮助了某些过去的作曲家及其音乐的演出。但仅仅只要有表演家的关心,这些杰作就足以能在西方社会传播开来,而这些表演家无须再等候历史音乐学家该演什么的指令。历史音乐学家也没有从圈外得到什么压力,要他们非得写一部有分量的历史不可。那些由我们杜撰的音乐概念——像“音乐的主流”或曲式、体裁和风格的进化等——在我们历史音乐学圈外几乎没人相信它们是生成过程。甚至连《新格鲁夫辞典》都公然表示怀疑,把历史音乐学对过去的描述称之为“冻结”在时间里的一系列意象,历史学家就在这些意象之间构筑起因果关系的轮廓。

我相信民族音乐学实践的某些方面显然有利于从事历时研究的历史学作家。民族音乐学家研究活的音乐,往往接触整体研究的文化。历史音乐学家则对遥远的过去感兴趣,他们遇到的音乐历史可以说仅是片断的——

经常是作为片断的一部部音乐作品。与此相对，民族音乐学将大量的经验资料变成对音乐文化的记述，这些音乐文化本身即是整体，也是一个更大文化整体的一部分。

（原刊《中国音乐学》1991 年第 2 期）

第五章　主位与客位的分析模式

客位与主位,或局外与局内,学者研究与当地人意识,记录层次观察与内在层次观察,音响分析与文化判断,都是一样的意思,即是指看问题的两种不同角度。但没有纯粹的客位与主位,常常需要将二者结合起来,提倡局外、局内学者联手合作的"双重视角",既有局外人独特的视角,也尊重局内人的话语(务必避免话语霸权!),深入到某个社会组织的思维和行为方式之中,以此进行研究。赫恩顿认为,任何个人都无法全面阐释某种音乐文化,只有来自许多人的说法才可以织出有关一个民族的音乐上比较清楚的画面。这样的说法来源包含各种实践者、参与者、非参与者、完全的外来人、深知内情的内行。但没有一种说法可以主宰、绝对决定其性质。如她在文中所探讨的印第安彻罗基人有关治疗和力量的三种观点,她认为只有将这三种观点结合起来,才能使人们更接近理解这一文化现象。然而即使结合了这三种观点,也没有形成绝对真理,而只是希望看得更清楚些(见下文,Herndon, 1993)。从客位与主位的分析模式得到的启示是,我们必须了解、研究西方学者是如何研究我们中国音乐?他们有哪些我们所忽略的内容或我们所没有的客位方法?我们研究自己国家的各种音乐(比如少数民族音乐或任何其他不熟悉的音乐)能不能一律都是纯粹的"主位"?此外,我们研究西方音乐是不是一直太"主位化"了,好像是在研究自己的音乐?是不是应该如同他们研究我们那样也来点"客位化"?

民族音乐学主位与客位研究的理论问题

有人用人类科学所经历的两次大转换来总结20世纪人类学(包括民族音乐学)发展的基本阶段:

(1) 从原子模式(专注于孤立因素)转向涉及体系概念的结构模式;

(2) 从结构模式转向战略模式。后一模式对前一模式又有两点改进:首先建立了一种统一的理论以描绘自然呈多样性的文化实践和产品。其次注意对文化事实详述和感知的过程。大约40年前形成的主位-客位研究法在上述战略模式的发展中起了关键作用(Molino,1981)。

主位,原文emic,源于phonemic,译作"音位的"。语音学中"音位"指能区别意义的最小语音单位,如bin与pin中的b和p。客位,原文etic,源于phonetic,译作"语音的","语音"即语言的实际发音。在人类学方法论里,主位,尤指从文化内在的角度分析理解意义的构形;客位,则强调主要是交叉文化方面的外部分析(《民族音乐学1993/1》。

主位-客位理论由美国语言学家派克(Kenneth L. Pike)首创于1947年,在他1954年的名著《语言与人类行为结构的统一理论关系》中形成理论体系。在1990年出版的人类学专著《主位和客位:局内人-局外人之辩》一书中,派克、哈里斯(Marvin Harris)等人又思索了这一理论的发展、其多学科的运用以及运用中所产生的矛盾。

派克认为,语言类似于一般人类行为,二者都是物质连续体(physical continuum,即一系列有共同基本特征的物质),都可用下列两种方法探讨:(1)物质分析(大致但不完全等同于客位分析),可测量物质连续体,但无法分解其基本组成部分。(2)文化分析(大致但不完全等同于主位分析),可

将物质连续体划分为单元。

"主位"多指对一物质连续体的文化分析;也指物质连续体的单元被发现、区分、证实的程序;或指主位单元本身,即在一定体系中表现为功能性的单元。"客位"也用于文化分析,但仅指引导初级阶段描述的程序,或指在一体系内不具功能性的单元。

哈里斯发展了派克的理论,但最初将主位-客位看作基于心理-行为之间的对比,不像派克将心理-行为看作是连续的:

> 主位独指发生在参与者头脑里的事项,客位独指观察者所感知到的行为流的"动作现象"(actionics,指身体动作及其环境效果)。

就派克的立场而言,哈里斯区分的心理和行为层次产生了一个直接变化:无论在理论层次还是在实际层次上,主位-客位不再处于辩证关系之中。因而对当地人的主体地位和观察者研究客体时的立场——这二者所处的关系,他们的看法,完全不同于派克的主位-客位互补,哈里斯的主位-客位一分为二,互不影响。这两种立场构成了两极,过去40年使用主位-客位的研究就在这两极之间摇摆,因而主位-客位的定义也呈多义状态。

此外,派克持文化相对主义的原则,即客位方法也是观察者用于另一体系的主位方法,如西方人研究音乐的方法,在西方音乐体系内是主位的,在非西方体系内则是客位的。他还说过:"因为局外人能够学会像局内人那样行为,所以局内人也能学会像局外人那样分析。"看来,派克的主位-客位的辩证关系可以纠正西方的共性模式(文化普遍主义)所带来的种族中心主义的偏见。

哈里斯则认为,科学是某种涉及物质-文化两种现实的特别类型的主位体系,科学研究的客观性即是要揭示现实——人类文化——的内在逻辑。客位在理解当地体系中是目的,进行文化体系研究的一个点。同派克相对立,哈里斯认为"忽视科学'局外人'特别的兴趣和动机,肯定会歪曲科学传统中的主位方法。鉴于此,观察者的'主位方法'在范畴上一定不同于参与者的主位。"

民族音乐学中的主位-客位。民族音乐学中,关于主位-客位的假定不直接来源于派克或哈里斯,也很少有人提及这一来源,而是借助于人类学家、民俗学家海姆斯(1962,1974)、亚伯拉罕(1977)、鲍曼(1977)、邓迪斯

(1962)等人的解释。尤其是言语(speech)、交际、音乐表演等民族志的发展都归功于海姆斯的开拓性著作,也充分利用了他对这两个术语的理解,即派克-哈里斯思想的综合。

民族音乐学专业文献中并不缺少关于主位-客位的理论综述或具体建议,但论述二者对立统一辩证关系的并不多见,却往往简单地把主位等同于当地人的观点,把客位等同于学者的描述和研究结果。如梅里亚姆(1964)认为,如何使用音乐是主位的,对音乐功能的研究则是客位的。内特尔(1983)也提出过主位-客位的差别是"一枚硬币的两面",可称作"人们的分析和人类学家的分析",二者关系是"客位具体描述所观察到的特殊事项;主位则概括、构架客位的描述。"但他已看出"民族音乐学分析的历史已慢慢从一般的'客位'移向'主位'方法……也许下一步二者会结合起来。"他表达过类似派克局内人-局外人角色转换的思想:"民族音乐学家……至少在某种程度上使用(他)文化自己的分析与评价","提供资料者完全能够作'客位'陈述,即以'客观'方式(不作基本评价)描述自己的文化。"内特尔还认为,局内人观应为主要,局外人观基本上是比较的、普遍主义的,因而为其次,"不能想象,别人研究我们的文化却将我们自己的作用称为补充的、次要的。"然而他又对是否有真正的"局内人"表示怀疑,因而提倡"甘为局外人":

> 常常将民族音乐学家同欧洲音乐史史学家作比较,据说前者在自己文化外研究,后者在自己文化内工作。但有理由问,在这一研究领域内是否有过真正的"局内人"。研究1830年德国音乐的美国学者远离产生这一音乐的文化。1830年的音乐今天仍偶有演出,它的声音因而成为1980年的音乐文化的一部分。然而无疑,现代学者对舒曼、门德尔松音乐的理解完全不同于舒、门二氏的那个时代的理解。某种程度上,当代研究印度、日本音乐的学者倒有便利,因为他们可作第一手观察,可向活着的老师学习……有些历史学家认为"局内人"无法写历史,需要距离和时间间隔的角度。有一阵子,民族音乐学家自认为有这样特别的视角。最近两种角色的分工模糊了。但我认为,最好的方法是使自己甘为局外人,提供有限而独特的视野。(《民族音乐学:29个概念与问题》,1983)

《音乐世界》(*The World of Music*)1993年第1期中的一组文章重新检查、评价了民族音乐学中主位-客位的含义,其目的是为了就这一对术语达成某种共识,并评估这一对概念所造成的影响。

民族音乐学内,以及在西方其他社会-行为科学、艺术、人文学内,对反省的兴趣日益增长,有一种抛弃"殖民主义"的倾向,承认学者是人(有时主观),难免有错(不完全客观)。研究正又一次向本领域内部看,重新检查自己的基本前提、目标和假定。也日益强调学术平等的问题,甚至承认理论均衡中含有性别问题,这样增加了分析的深度和难度。

麦斯纳(G. F. Messner)的反省。他认为在传统的非西方文化背景中,歌曲、舞蹈、巫术-宗教仪式、咒语的意义仅仅在参与者的表演概念中,以他们的主位观来看,任何其他因素都是不相容的。然而大多数欧美民族音乐学学者都有这一信念:西方线性分析(如申克尔分析体系)的研究方法(扎根于线性语言中)仍然是描述其他民族表演体系的唯一手段。各种复杂的方法都是按西方自己的文化所作的有限的措辞描述。甚至所杜撰的那么有力、复杂的主位-客位概念及其局内人-局外人的形式,仍然反映了完全西方的思想,而且太抽象、太理性,无法解决民族音乐学的内在问题。关键是残余的部落文化的大多数"局内人"(西方所认为的)不认为这种二分法适合他们的情况。这又是一种典型的单方面的种族中心主义的方法,把一种基本是西方的观点强加于当地人及其文化。有些西方学者已认识到自己对其他民族的文化的影响是负面的。"我们还在按自己的准则和方法重构他们的体系","这无异于毁灭他们的文化。"(内特尔[1983]早就提出过局内、局外学者联手合作的可能以及尝试日本学者的"民族方法论"的设想,即深入到某个社会组织的思维和行为方式之中,以此进行研究。)

麦斯纳还批判了所谓"科学客观性"的神话,他认为观察表演,无法不将自己卷入进去,也不可能作出"没有偏见的客观判断"。科学客观性的概念是西方人自己假定的:在"外部那边"存在着一个外部世界(即"他者",the Other),同"这里内部"的"我者"相对。西方正是通过与非西方的这种差异来认识自己的。这在西方学术界已是普遍的方法。

赫恩顿的局内人-局外人观。赫恩顿(M. Herndon)从派克著名的、常被引用的二元含义出发,检查自己的基本前提:(1)局外人能够学会局内人的行为(民族音乐学家学会当地人的奏乐、唱歌、跳舞,这样做的理论——方法上的目的是什么?);(2)局内人能够学会局外人那样的分析。[(2)为什么比(1)更好?]。自1950年代以来,越来越多的有色民族产生了自己的民族音乐学家,成为学术"局内人"。这一变化已经对主位-客位、局内人-局外人、我们-他们等二元对立的假定产生了影响。因而需要重新考虑

一些基本问题。

如赫恩顿认为，概念化的主位－客位二分，或完全局内人－完全局外人的连续体，都行不通。（如在柯斯科夫[1992]的连续体中，局内人－局外人处于四种关系中：二者之间①无差异，②固定不转化，③排斥，④可转化。）赫恩顿提出了一套可能的系列（当然不止下列七种，此外社会性别、社会地位、生活方式、环境等因素也起作用）：

1. 部分是局内人的学者——就其出生、族群性、亲属关系或早年文化熏染而言。

2. 部分是局内人的学者——由于婚姻、结社、同宗而致。

3. 可接触信息和音乐表演的学者——因主人假定他们无关紧要，如因为她们是妇女。

4. 按其作用或所作所为来看，反而较之从前更大程度地被排除在局外，或包含在局内的人。

5. 据认为属于局内的人，但却在外围或甚至处于边际。

6. 据认为属于局内的人，但本人没感到属于局内。

7. 部分是局内的人（因其他原因）。

接着赫恩顿以自己为例说明局内－局外的关系。虽然她是一个受过多学科正规训练的民族音乐学家，但却出身、成长于一个混血的印第安彻罗基人部落的家庭（另一半血统是德－英－爱尔兰民族的），即曾经是该部落的不完全的成员。从遗传基因和文化上来看，对该族文化她不是一个完全的局外人，但也绝不是一个完全的局内人，即看问题不是完全的客位，也不是完全的主位。作为一个受过大学教育的学者，潜心研究西方的方法论，当然无法获得足够的彻罗基人的知识和思想方法来压倒自己所受过的正规教育。她已学会像局外人那样分析自己出身的部族，再也无法回到局内观了。此即派克所说的局内人学会像局外人那样分析。

同样，接触他民族的音乐也改变了民族音乐学家，不管其原来的文化背景如何。干这一行很可能把民族音乐学家自己变为西方文化的局外人。

音乐民族志因人类尊严和隐私权而在范围及深度上有限制。提供资料的人同民族音乐学学者说话时有所选择，即使将学者接纳为他们中的一员。因而民族音乐学学者的身份有局限，他们的知识或认知也有限制。

任何个人都无法全面阐释某种音乐文化，只有来自许多观点的多种声音才可以编织出有关一个民族的音乐上比较清楚的画面。这样的声音包含

各种实践者、参与者、非参与者、完全的外来人、深知内情的内行。但没有一种声音是至高无上的、绝对决定其性质的。如赫恩顿在文中所探讨的彻罗基人有关治疗和力量的三种观点,她认为只有将这三种观点结合起来,才能使人们更接近理解这一文化现象。然而即使结合了这三种观点,也没有形成绝对真理,而只是希望看得更清楚些。

赫恩顿总结到,社会-行为科学和人文学科内的新发展也许意味着西方现在准备探索黑格尔二元观之后的相对价值。不继续研究结构主义那种轻而易举的二元对立,或提出什么两级对立的连续体(continuum),而是准备看到多维集群(congeries),或甚至多维的动态模式。

阿-佩莱耶尔和阿罗姆的主位单元探索。同赫恩顿人类学的、反结构主义的倾向相反,阿-佩莱耶尔(F. Alvarez-Pereyre)和阿罗姆(Simhs Arom)的纯音乐结构主义的分析继续结构主义语言学的传统方法,以区分单元及对单元的检测程序,直接进入派克所关注的主位-客位问题。他们就此提出了一套仿效语言学的方法论,将音乐中的乐音等同于语言中的音位(或称音素),即最小的区别性单元。

描述音乐语汇需要一些概念工具,主要是"发现程序"(区别性标准),其次是"形式程序"(分析),第三是"检测程序"(可分为形式分析和文化判断)。

发现程序总是从预备的记谱开始,寻找规律性,再发现区别性准则。如有两个学者分别在新几内亚和非洲研究音阶。在预备阶段的记谱之后,前者发现音阶音在结构等级体系中是最小的有意义因素(区别性单元),作为音高无意义,有意义的是这些音高之间的音程(Chenoweth,1966)。而后者发现,有意义的只是音级排列顺序,而非音程大小(Arom,1985),在从客位转向主位的这一最初阶段,发现程序是基本步骤。对复杂的多声部音乐要分解出每一人声、器乐声部,再将每一声部的记录叠置起来形成"总谱",各部分之间的基本关系便由此建立起来。

纳蒂埃(1975)将上述切诺韦斯的发现程序归纳为三个阶段:(1)用耳朵作客位记录(也可用录音设备),(2)将每首歌图解,表现其音程分布,(3)归纳出总表、再现每首歌的材料。详细的分析就基于这些总表。首要目的是判断各类音乐的分布是否可预见。表明各类音程同其出现的音乐环境的关系,从而得出音程特征。最后在相似性准则、统计频率和音乐环境等基础上,确认主位音程体系。每一层次都要切分、区别、分类、构成等级

体系。

阿罗姆(1991)从结构主义语言学借用了下述五种概念来分析口传音位体系:

音位(phoneme,或称音素),这是语言的声音体系中能区别意义的最小对比单元。每种语言中都有一定数量的音位,结合成线性系列,形成意义单元。它有对比功能,可在相同位置上区别意义,称为区别性特征(如英语中pat和bat中的p和b)。

音乐中类似音位的是最小旋律信号,以其音高和所有其他同类信号的音高形成对比,共同构成音阶。

切分(segmentation),将一句话(或一套有次序的元素)划分成具体单元,每一单元即是一个语素——最小的意义单元。每个语素能再分成自己的组成单元,即音素。切分即指区分具体单元的过程。

音乐中,切分即将一系列声音划分成或具体单元,涉及同样的因素出现在不同环境中、不同因素出现在同一环境中这样的问题。

纵聚类或分布类(paradigmatic class或distributional class),指在给定框架中(即同一环境内)可互相替换的一组因素,即有相同分布特征的因素。纵聚类(paradigm)中各因素必定有某种共同特征以及某种差异。

音乐分析中,这一概念指音乐进行中特定时刻能够出现的一套因素(既有共同特征又有差异的因素)。

交换(communication),这是检验因素互换的结果在内容上会产生什么差异。语言学家用它表明,某种语言中,两种因素因它们能出现于同一结构中而属于同一纵聚类。

从给定的文化观出发,音乐材料若被认为是同等的,那它们便可互相交换(即给定的纵聚类中各项可交换)。

等同类(equivalence class),由两个或多个单元形成,这些单元分布上是等同的,只要这些单元在特定框架内是相同的即可。等同是指:任两个见之于同一(等同)环境中的因素间存在的关系。

音乐目标是界定具有特定等同关系的类别。所采取准则是辨认出音乐实体中操作者认为是等同的声音(此即"对等同性的文化判断"),并能将这些声音单独归为一类。

看任何纵聚类项,发现它们既类似又不同:至少都有一个共同的部分,一个变化的部分。变化的部分有可能逐一区别各项,这种区别的特征在纵

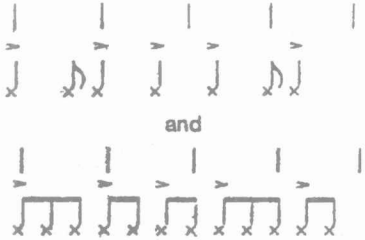
聚类中的位置即是“替换点”,即也是一个分布点。

布莱特(1963)的“对等同性的文化判断”可用于检验上述形式分析的结果。音乐学家应证实自己在音乐材料中所发现的一致性适合于当地的文化资料(如提供资料者的说法,乐器及其各部位名称,曲目标题等)。这一证实的过程要求他界定自己最初未能抓住的形式结构的准则。如布氏所言:

> 若发现两个不同事项(无论是单音、还是较长音列)被[当地提供资料者]看作是等同的或在特定环境内是同样正确的,那么就能认为它们是同一音乐“音素”(“语素”或其他名称)的变体,这样便可为世界上每一种音乐文化判定其一首乐曲中所有的基本单元。

下面分析程序的例子,依靠对等同性的文化判断,并依靠其他非严格音乐性的资料来检验分析程序的结果。

一首传统乐曲不可能完全一样地演出两遍,如非洲俾格米人阿卡部落的下列两种节奏(谱例1):



在同一社区,能记录到其他许多节奏,当地人按其对同一性的文化判断,认为都与前两种相同,虽然它们音响不同(如布莱特所言:“虽物理性质不同,但文化上却一致”)。下面是收集到的所有这类节奏型的一个纵聚类,用直线标出律动(拍子),并把所有最小时值编号(谱例2):

♩. = 124
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

由上可见阿卡人的文化判断准则,可归纳出这些节奏型中共有的若干不变特征:

(1) 节奏型总是包含在几个最小时值中,排成三个一组的律动。

(2) 节奏结构基于不平衡并置:三个一组加两个一组:3 +2 +2 +3 +2。

(3) 这一结构重音位置不变,在 1、4、6、8、11 处。

这样便可理解为什么阿卡人认为上述所有节奏型都相同了。对同一性的判断所基于的方法是数量排列,如很容易见到的重音。只要重音位置不变,时值如何划分就不重要了。

默瑞(1990)认为主位指下列任一情况:"提供资料者所提供的形式,或他们同意我们的分析",后者即"文化判断"。纳蒂埃(1983)则从他的符号学观点出发,区分出三个层次:文化产品,属于客位;当地人对文化产品的说法,属于主位;创作程序,即认知。不管怎样说,文化内部的资料在一全新的并独立于任何研究活动的维度——即被研究群体的"认知世界"——上打开了。

鲍曼互补的主位 - 客位"听赏"范式。鲍曼(M. P. Baumann)更深一层地从认识论出发,阐释主位 - 客位的关系。他认为感知行为(对世界主观的、文化上的阐释)和被感知的事物(给定的现实 - 结构体)是对立的,尤其当自己文化中的现实概念遭遇到"他者"(他民族、文化)的现实概念时是这样。如西方人在自己文化领域外进行的研究却以自己文化领域为出发点,即以一种跨文化的、客位的概念、方法和理论,分析陌生的未知事物。主体、客体和方法先验地由给定的文化传统、学术 - 历史传统所决定。但客位结构体不断受怀疑,认为它带有自己的主位偏见。鲍曼又认为,主位 - 客位是一对既相互对立又流动的结构体,它们认识论的意义在于通过互补参照而相互界定。正如派克(1990)所总结的:"为了使用非言语(或言语)行为的主位观,我必须如局内人那样行动;要分析自己的行为,我必须如局外人那样看(或听)材料。"

接着鲍曼从听赏的角度,以一系列例子分析主位与客位的互补性。首先列举了跨文化听赏的实例。如西方人同其他文化体系遭遇时总是用自己的参照体系(如音阶)将陌生的音程和音列错误地判断为:"无艺术的原始东西",或将其"纠正"使其听似西方自己的概念体系。早期欧洲的音乐史将传统音乐文化贬低为"原始人的音乐"或"音乐的开端",因为历史学家常常持进化的世界观,把自己的审美观当作衡量他民族的尺子。如以自己文

化的听赏格局衡量其他民族的音响。有个例子，以西方平均律体系的绝对音高感听一首土耳其玛卡姆，发现有近似 3/4 音的音高和略小于二度的音程，认为那是“走调”的“错误”音高和音程。这实际是一种种族中心主义的错误听赏。

当 A 文化与 B 文化的听赏习惯之间差异不大时（或同自己的概念体系也相差不多），仍可能产生种族中心主义的“纠正听赏”。如卢梭在《音乐辞典》（1768）里所记谱的《放牧调》中，中性四度（所谓的阿尔卑斯号 Fa）反记作 C 大调音阶中一个升四度。实际上阿尔卑斯号 Fa 是一个在 F 和F♯之间的“过高的”、十一度泛音列中的一个音。

“纠正听赏”——使音高、节奏型“适合”某人自己的参照体系——基于自己的主位音阶和拍子概念，从局外以客位方式同他者取得一致，那是一种种族中心主义现象。人们几乎没有意识到自己的思维格式被强加于他者的现实。如派克所言（1990）：这是“局外人研究局内体系的方法，这里局外人带来了自己的结构——他自己的主位方法——并且部分地将自己的观察强加在局内观点之上，参照自己的局外起点解释局内的情况。”

又如瑞士中部约德尔旋律的中性三度和七度曾广泛流传于较孤立的地区。这些旋律其音程关系无法装进规定的音体系，也超出了记谱体系的能力范围，因而被打上“原始”、“异国情调”的标记，被认为是西方高级音体系的初级阶段。

一个约德尔歌手参加约德尔歌唱比赛，他的“下滑音”受到嘲笑，评委说他不懂如何保持一个结束音。第二年比赛时，他注意了这一点，便得了头奖，因为在这之前，他曾去音乐学校学习，借用了从局外引进的音乐准则。局外人也许会觉得这是瑞士中部约德尔唱法的一种文化内现象，但实际上不同的音乐方言的相互遭遇也是跨文化的，也有局内－局外的差别。

传统的约德尔歌手（局内人）同“受过教育的”活跃于区际的约德尔歌手协会（局外人）有着相对立的、基本矛盾的审美观。评委“强加的客位观点”要求参赛者用 C 大调音阶的音高演唱。而继续使用口传中性三度和七度传统的歌手被批评为走调。训练歌唱仅允许平均律 C 大调音阶，较高的四度（阿尔卑斯号 Fa）被称作“自然约德尔”中陈旧的因素。因此实际的目的、规定的标准产生了跨区域的局外人“经纠正的听赏”形式。主位传统的观点在来自客位决定的审美观的压力下，仅保留在几个孤立地区。大多数约德尔牧牛者（歌手）屈从评委的规定和城里人的标准观点，不想被局外人

嘲讽为“未受过训练”或“原始”。约德尔旋律结束音的唱法(在较古老的传统内,突然以声门塞音停止,或以快速下滑音渐渐消失)经历了这一命运。从局外引进的规范审美观,即应以平衡松弛的音色结束旋律,成为大多数局内人所必须做到的。

那位约德尔歌手在两种音体系中都能运用自如,不会混淆,并能面对各方而避免认知的不协调。该例令人想起胡德的双音乐性概念(1960)和梅里亚姆所记述的扁头印第安人的情况(1967),那都是有能力学习其他音体系的例子。胡德认为可通过“强烈的模仿实践”(如学习非西方的乐器)改变源于西方的听觉感知。梅里亚姆则看到扁头印第安人自由游弋于传统音乐和基督教赞美诗之间,两种音乐表演能截然分清,不会相互渗透。

鲍曼举例分析了客位跨文化的听赏后,又分析了主位主观的“内心听赏”。主位方式的听赏,即以特定文化的概念和分类的听赏,以一种强化的方式,理解特定的世界观,这是一种“内心幻觉”的听赏传统,表现在几乎所有的伟大文化中,尤其是通过宗教创始人。如穆罕默德在天使支配下吟诵自己从前不知道的可兰经;圣·格里高利在灵感中写下旋律;西藏的瑜伽信徒以一种意识的启蒙状态听到了“天上的音乐”。这通常是变异的意识状态——听觉或视觉的幻象或幻觉、梦境等——的结果。精神病学中也有“主位”偏见的例子。如音乐妄想症,认为音乐都来自上帝,自己是上帝音乐指令的接受者。从正统精神病学的唯物主义-经验论的“客位-跨文化”的观点来看,大多数宗教创始者都可以被诊断有心理疾病。单从某一文化的客位-经验论的观点无法理解上述“主位”的主观性,只有以来自局外的客位-跨文化概念才能论述“内心听赏”,并比较多种不同文化的主位思想。

鲍曼最后探讨了主位-客位的结合问题。他认为解释文化有两条路子:(1)探索客位-跨文化的一般化知识,即用比较的方法对不同的文化观察探索;(2)仅对文化内在的探索方式感兴趣,即音乐家、歌手头脑中发生的东西。上述(2)即“主位分析”,仅仅在开始时为“自身文化的评估和概念化”或当地传统提供证据。一旦调研进入定量阶段,这一过程通常要受制于按客位原则的观察和探索,即不再基于本文化的原则。客位可直接比较,主位则可给客位指示或定位。因而只有结合主位-客位两种模式,才能使所收集的信息可靠有效。

通过主位定性过程,收集关于民间分类系统的资料,绝不排斥客位跨文

化的分析分类系统的定量方法，这是民族志的两种基本理论方法，即(1)记录层次的观察(客位)和(2)内在层次的观察(主位)。在记录层次上观察，观察者按自己已知的知识标准(即按自己的文化和学术传统)，在观察中将所有新现象分类。如乐器按霍恩鲍斯特尔－萨克斯体系直接分类，不问这一体系是否适合于文化内在的分类体系。对物理现象和音乐行为方式的概念描述，目标是可观察到的事实的通行准则和学术范式。例如区别音阶为五声，区别音高是“高”还是“低”，无论这些概念是否适合所观察的变化。在记录层次时，自己的感知和概念化的语言体系遮盖了异国文化的世界观。这种观察是我行我素的“种族中心主义”的。同其相对，通过内涵层次的观察，理解该文化特别的音乐概念，“暂时把自己的文化背景放在一边，使自己的体验适应被观察者个人的体验，为的是从本地人——被观察的文化的载体——的观点出发去辨认这些现象”(Fischer 和 Zanolli，1968)。以这一“局内人观”，音高不再是“高”或“低”，而是按每一种文化分别描述成“大音”和“小音”(如非洲)、“亮音”和“暗音”等。乐器分类体系应按各文化自己特定的分类系统，如可分别按乐器制作材料、振动材料或演奏技巧分类。内涵层次的观察，将按各文化自己的概念和思想，展现它们的音乐概念。

民族音乐学的目标是获得主位以及客位(跨文化)的知识。按认识论，两种视角都处于互补关系中。上述听赏的例子表明，“主位”得来的知识，怎样使得“客位”提问具有生命力。反之，也正是局外人的提问改变了被观察群体，改变了个人对自身文化的自我估计和价值概念。

后一种情况的效果无论是肯定的还是否定的，只能以伦理学来判断，即以对话为基础，双方谁也不支配谁；还要意识到，在局内人－局外人两种角度中，感知和现实具有相对性和渗透性。只有将局内、局外合到一起，才能产生一种超越个人的整体解释和理解。最后，主位－客位对话不应导致下列情况：(1)本文化或学术的自我证实；(2)绝对真理；(3)支配关系。

编译主要参考书目

Frank Alvarez-Pereyre, Sinha Arom
民族音乐学与主位/客位问题。《音乐世界》1993，35(1)
Max Peter Bauman
调研背景中的主位/客位听赏。(出处同上)
Marcil Herndon

局内人,局外人:认识我们的局限,限制我们的认知。(出处同上)

Gerald Florian Messner

民族音乐学,土著国际年的又一种“表演”?(出处同上)

(本文提及书目略)

(原刊《中国音乐学》1995 年第 2 期)

第六章　结构主义语言学的分析模式

音乐与语言都是人类发出的声音，二者在许多方面都相似，堪称姐妹学科，而且都属于人类学研究的范畴。美国音乐人类学家费尔德1974年（“民族音乐学中的语言学模式”）指出：音乐与语言二者的关系发生在两个不同层面上：

一、音乐－语言现象的重叠：

1. 音乐中的语言。表现在音乐结构－语言结构即旋律－歌词的对应关系上，如单词的音节长度与音符时值；也表现在乐器“说话”方面，如非洲的语鼓和军队的号声。

2. 语言中的音乐。如声调语言（汉语和某些非洲语言以声调区分意义）和说话的旋律这样的现象。

3. 语言与音乐的中间形式。如童谣说唱、朗诵、诗歌吟咏、宗教经文吟颂乃至勋伯格的颂唱调（Sprechstimme）。

二、结构主义语言学的音乐分析模式：

1. 切分分布主义；

2. 转换生成法；

3. 结构主义人类学。（见本文后附表）

本章主要介绍以上第二个层面。1970年前后朝语言学的音乐分析模式的转向，也表明了认识论的多重的转向。首先，走出了音乐学传统的纯音乐分析，转向了音乐外因分析；其次，走出了用传统的西方音乐语法分析他文化音乐的“西方中心论”的做法，转向一种更抽象、能适用于世界各种文化的音乐分析的“元语言”（metalanguage）；其三，走出了对作品一维的形式

分析,转向了诸如创作-作品-感知这样三维视角的分析;其四,也走出了文化人类学常用的文化分析,转向了认知心理的分析;最后,如本章最后一篇文章所表明的,甚至还走出了1960年代以来音乐分析所借用的现代语言学——尤其是结构主义的分析模式,脱离了语言学的话语霸权,转向了认知符号体系。

1. 音乐分析:语言学模式的兴衰

语言学背景

一百多年来,现代语言科学经历了三个里程碑,即:19 世纪的历史比较语言学(philology);始于 20 世纪初的结构主义语言学(structural linguistics,包括 1930 年代兴起的作为独立学科的符号学, semiotics);起自 20 世纪 50 年代末的转换生成语言学(transformational-generative linguistics)。作为语言学姐妹学科的音乐学则亦步亦趋:20 世纪最后 15 年出现了比较音乐学;20 世纪 50 年代末将结构主义引入音乐分析;1960 年代末又在音乐分析中采用了转换生成法。本文仅就后两项,即音乐学尤其是民族音乐学中的现代语言学分析模式,作一评介。

这一股历时 30 余载,至今犹时隐时现的潮流,虽流派纷呈,但皆出于现代语言学之父索绪尔(F. de Saussure,1857 ~ 1913,瑞士语言学家)的结构主义语言学。这一学说把语言看作符号系统,强调结构的整体性,研究语言 - 言语(language-speech, 即后来乔姆斯基的"深层 - 表层")、共时 - 历时(synchronic-diachronic)、纵聚类 - 横组合(paradigm-syntagme)等二元对立的关系。但直接对 20 世纪的音乐分析产生影响的则是结构主义的三大流派,即:以雅可布逊(1896 ~ 1982)为代表的布拉格音位学派,强调音位(phoneme,语言研究中的最小单元)具有区别意义的功能(早在 1932 年第一届国际语音学大会上,音乐学家古斯塔夫 · 贝金就提出音位学和音乐学有着共同的基本问题,他得到了雅可布逊的支持;雅氏强调音乐操作传统上完全是音位的,并敦促音乐分析者研究音位学模式);以海里斯(1909 ~　)为代表的美国描写学派,描写音位、语素等在语言环境中的分布情况(distribution,即出现频率),但忽略了语义;以叶姆斯列夫

(1899~1965)为代表的哥本哈根语符学派(glossematics),强调语言的符号性,提倡用线性的横组合和联想的纵聚类两种关系进行分析,同时排斥语义,也主张分布主义的分析法。可以说,描写分布主义影响最大,有时就是结构主义的代称。

音乐分析可用结构主义方法,是因为音乐也是一种语言,可以从语言学、音位学、语法这三方面进行形式结构的分析;还因为音乐关注各种乐思之间的相互关系(横组合的分布),而同时性和再现则可将各种乐思直接并置起来(纵聚类的音位对立-区别性特征)。

同结构主义不可分割的是符号学。符号学虽由索绪尔提出,但作为一门系统的学科则是由美国学者莫里斯(1938)所创。现代符号学尤指对符号体系的分析:不仅是视觉形象和词语,也包括非语言的声音、姿势、行为、服饰、物品以及构成交际的所有其他类型的符号,即含有信息的代码。音乐也属于社会符号系统的范畴。用符号学分析音乐意在严格的科学客观性。结构主义-符号学的音乐分析往往简化各种非语言因素(如音乐的社会联系)而突出音乐的自然语言性。具体操作有两个步骤:先将音乐结构分割成不能再分的形式单元(符号),此谓"切分"(segmentation),然后按相互关系检验这些单元,即以寻求共性为目标的"置换"、"归类",总称为"分布"(distribution)。符号本身无意义,只有按它们在构成音乐结构的关系网上的位置(音位)才有意义。这些符号出现在时间进程中,形成音乐语法。音乐符号学直到1970年代初才在法语国家真正形成独立的学科,且至今不衰。

除了结构主义三大学派,对音乐分析产生重大影响的还有列维-斯特劳斯的人类学所运用的结构语言学模式(1963)以及描写学派海里斯的弟子乔姆斯基所创立的转换生成语言学(1957、1965)。前者仿照雅可布逊的音位学,将各种神话变体收集起来,并找出其中的基本成分,即神话素(音位),然后建立起它们深层的共同原型。他模仿音乐总谱多声部的形式而对具体神话的列表分析尤为音乐分析所仿效。后者则向结构语言学-分布主义提出挑战,建立了深层-表层的概念以及深层通过转换法则生成表层的程序;1960年代中期又引入了语义学。

在音乐分析中,一般表现为骨架旋律(深层)通过音乐语法转换生成出旋律的即兴形式或各种变体(表层)。如同乔氏的转换过程体现了人类学习语言的能力,旋律的转换则显示了人类对音乐的认知-创造过程。此外,

最令音乐分析者乐道的是乔氏的树形图分析程序。

下面拟以年代为框架,详述音乐的语言学分析模式——分布主义,转换生成法,符号学——所经历的互有重叠的三个阶段。

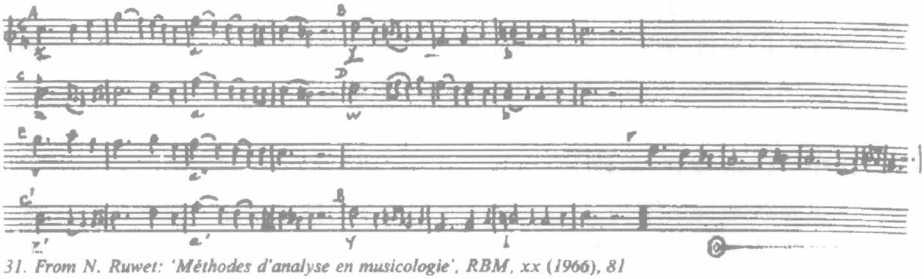
1950~1960 年代:兴起

较早系统地提出结构主义音乐分析方法从而推动了这一潮流的是民族音乐学家内特尔。他在 1958 年以布拉格学派的音位学程序为模式,陈述音乐切分成分(musical segment,或称音段)的分布。即从一音乐实体出发,区分出一些有意义的特征,即称作"音位"的最小单元,然后在整体结构中重新分布这些区别性的因素。如分析旋律和节奏,从最小单元起直至循环复现的序列(即语素,morpheme),并注意音位变化、语素变化,最后离析出乐句和段落。内特尔把在这些层面中重新安排材料看作是使音乐分析客观化的手段,从而将"调性"与"和声"这类西方概念的主观判断降低到最小程度。内特尔这一简短建议首先得到了语言学家布赖特(1963)和留威(1966)的响应。

布赖特论及了结构主义语言学的三大范畴,他指出:"音乐如同语言那样表达,音乐表演如同语言学信息,所包含的东西不止是每个声音的物理特性。""语言与音乐之间的两大类联系,即它们在歌唱中的互相影响以及它们结构的类似。"他的这些说法显然多是从语义学出发的,而"结构的类似"则是指音乐的语法性。关于音位学对乐音的直接影响,即音位在音乐中的反映,他以印度南部古典音乐中泰卢固人的 Padam 歌曲为例,指出音符时值长短是与歌词音节长短相对应的。

1960 年代在音乐结构主义分析方面贡献最大、影响最大的是比利时语言学家留威(Nicolas Ruwet)。他基本上遵循美国描写学派海里斯的"分类的分布主义"(taxonomic distributionalism),强调基于重复单元的切分法,即在诸如动机和乐句这类结构单元中明确地建立起它们的形式关系。他所提倡的程序如下:将音乐流分割成可区分的单元,并将这些切分成分一一重写出来,以分离出结构(尤其是重复)中的类似形式,并按同其他切分成分的关系(联系、补充或排斥)分布组合,最终用字母和数字重述这一音乐流。

如分析一首中世纪吟唱诗人的歌曲(谱例一),



31. From N. Ruwet: 'Méthodes d'analyse en musicologie', RBM, xx (1966), 81

可这样操作(1972):

直接先从乐谱上切分出"层次 I"(用 B 表示重复成分,X、Y 表示不重复成分):

X(小节 1 -4) +B(小节 5 -8) +Y(小节 9 -28) +B(小节 29 -32)

为了按字母顺序排列,又鉴于 Y 小节数过多,故将 X 改写为 A,Y 改写为 C +D +E +F +G,于是"层次 I"变为:

A +B +C +D +E +F +G +B

再按乐谱中的音型异同对这一中间层次进一步切分,产生"层次 II"——最低的层次——之中"可区分的最小单元(音位)":

A = x + a, B = y + b, C = z + a, D = w + b, E = v + a″, F = ?, G = z′ + a′ = C′

根据"对等"原则,(A +B)、(C +D)和(C′ +B)这三对切分成分可看作同一结构的不同呈示,属"对等类":

$$\left\{\begin{matrix} x \\ \\ z \end{matrix}\right\} a \qquad\qquad \left\{\begin{matrix} y \\ \\ w \end{matrix}\right\} b$$

即 x 与 z、y 与 w 按分布主义的原则是可以互相置换的。至于(E +F)这一对,E(即 v + a″)类似于上图中{x z} a,F 在音型外表上也像 B 或 D。由此将"层次 I"聚合重述成最高一个层次——"层次 0":

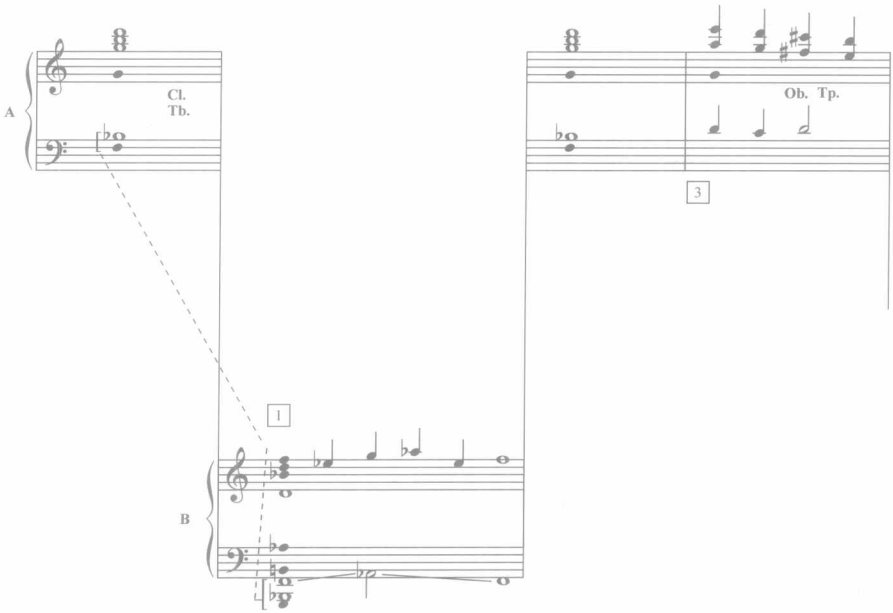
(1) +(1) +(1') +(1)或(1) +(1) +(1) +(1)或(1) +(1) +(2) +(1)

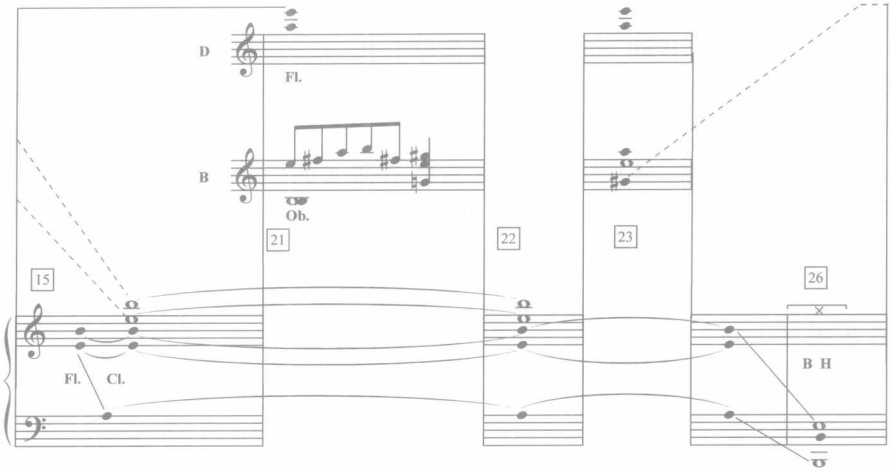
此外,留威在分析单声部歌曲中还运用了列维 - 斯特劳斯的俄狄甫斯神话图表的模式,也以图表展示了音乐分析中相应的纵聚类,即把相关的序列尽可能一一按纵列形式写出,从左向右、从上到下都能读出意义来,这样,

结构特点一目了然。

早在1960年代初，列维－斯特劳斯分析神话的图表就被引入了音乐分析。突出者如科恩1962年对斯特拉文斯基《管乐器交响曲》总谱的分析，采用了纵聚类－横组合的图式。他从总谱中切分出有区别性特征的片断（切分段），将它们当作列维－斯特劳斯式的“提示句”，然后给每一段标上大写字母。由于斯氏的节奏和旋律所赖以进行的背景（和声、声区、音色）一般都比较稳定，故分析时大多只需在声区里写出基本和弦的音高并注明乐器即可，很少需引用主题轮廓线的（例外者仅有下面谱例中的B段）。

（谱例二：切分段一；切分段二）





[A]	A A		
[D]		D D	
[C]	……		……
[B]	B	B B	
[E]		E(E)E(E)EX	
[F]			
	切分段一	切分段二	

图一:将谱例二中的字母列表

科恩又将代表每一片断的字母单独列表,其中 X 和 Y 代表两个不同、但又分别类似其他片断的过渡段。垂直地逐栏看,表现出不同结构层次的连接和大致的表层音乐进行,相当于神话分析图里的横组合;水平地看,则相应于神话图表中的一个个纵栏,即同一类片断的纵聚类 - 深层结构。

留威 1962 年分析德彪西音乐时所用的也是上述方式。追随留威分布主义程序的还有阿罗姆(1969),他分析的是非西方的音乐,所离析出的音乐特性的分布和对置更多。

自 1967 年以来,乔姆斯基的转换生成语法逐渐对音乐分析产生了巨大影响。早期重要的有布瓦莱(1967)对墨西歌东部特佩瓦印地第人一种仪

式歌曲－思想歌(thought-song)的研究,他将无词的歌曲动机当作转换生成语法中的元素,而且每一音高序列都有相应的内含语义信息,如同口语中的语言代码。他的转换语法是要表明旋律序列、节奏序列如何表达语义信息。他的结论得到了当地人的赞同。可是布瓦莱没有说明转换语法是否适用于音符不具特定词义的音乐,因而特佩瓦思想歌只是音乐用作语言代码的极端例子。

另一种转换生成法见于萨丕尔(1969)对西非迪奥拉族福格尼人葬礼歌语法的研究。在分析中,他用了主位和客位两种对立的视角,即用转换记谱法、结合当地歌曲结构的用语。他用乐句结构规则来表达所有葬礼歌所共有的特征,用转换规则表达所有可能的变体赖以生成的方法。

西方传统的记谱法是"规定性的"(prescriptive),而记录非西方的音乐则用"描述性的"(descriptive)方法,即需要增加西方音乐中所没有的表现音乐事项和细节的符号。这一区别可比作语言学里的语音学和音位学的区别。语音学涉及实际声音(话语),音位学将这些声音组织成一种体系,并带有一定数量的区别性单位(文字)(语音学－音位学[phonetics-phonemics]的区别出自1950年代布龙菲尔德的描写语言学,1960年代又由这一学派的另一代表K. L. 派克以"客位－主位"[语音学－音位学的缩略形式,etic-emic]引入人类学)。描述性的音乐记谱(语音式)标出所有乐音及所有区别;规定性记谱(音位式)则将任意的或可预料的变体组合起来,以列出一条标有区别意义的单位(如音高、音长等)。同语言学的发展方向相反,民族音乐学已从音位式记谱(主位)转向语音式记谱(客位)。这也许是因为,"规定"是文化"局内人"的范畴,而从事民族音乐学的主要是"局外人"。

1970年代:高潮

这一时期,分布主义、转换生成法和符号学并存。最有影响的人物是跨越这三个领域的纳蒂埃(J. J. Nattiez)以及将转换生成语法引入音乐人类学的布莱金。

除了列维－斯特劳斯(1971)对拉威尔《波列罗舞曲》著名的结构主义分析外,音乐结构主义的其他著述者主要是纳蒂埃(1972)和阿施(1972)。纳氏的讨论是纲领性的,强调结构主义的纵聚类法是音乐符号学发展的逻辑模式。他主要关心方法论,声称民族音乐学若采用"发现程序"(discovery

procedure,分布主义术语,旨在建立起基本的范畴、单位和关系以充分描写话语的语法结构)从而将音乐实体转变成音乐语法,那么该学科的科学地位将会增强。阿施开始时声称人类学方法的必要性,但仅以单调的规则列举了加拿大斯拉维印第安人各种击鼓舞曲的音响结构。

继承1960年代末的转换生成法的有:李多夫(1972)研究印尼的一种排锣(Kulintang),尝试以纯数学的写作程序对其进行旋律生成的描述,他的转换是一维的、纯形式的(数理语言学),目标不专门在民族音乐学上,而是在音乐理论上。切诺韦思和比(1971)展示出使新几内亚音乐语法具体化的三种模式:音乐流程图、公式与几何模式。他们从派克的描写语言学程序出发,又以生成法则重新分析。这一程序目的在于让外国人以一给定的音乐体系作曲,并帮助民族音乐学学者预料该体系将产生的所有语法正确的旋律。

上述转换方式不像转换语言学那样从理论上演绎音乐的本质或最佳分析方法。真正从这一理论问题出发的论文为数不多,仅有林德勃洛姆和桑德伯格(1970)以及布莱金(1970,1971)。前者沿自然科学的途径,讨论了音乐理论的目标,创立了用生成法描述旋律的理论起点。后者则最与众不同,从人类学观点出发,以南非文达人的音乐为例,讨论了乔姆斯基的"能力"(Competence,指人们无意识的语言知识或知识系统)和"运用"(Performance,指可观察到的语言行为或文化行为)、深层结构向表层结构转换等理论概念,试图说明音乐结构与社会范畴相互作用的理论实质。他的分析是宏观与微观的结合。

关于深层、表层以及转换生成的概念与关系,布莱金在《人具有怎样的音乐性?》(1973)中有详尽的讨论。他认为已知的音乐语法规则是表层的东西,转换生成的过程即是按照这些规则深层的认知过程(包括语义和逻辑)来安排乐音,而认知过程就是转换过程。语义能产生不同的结构原则,如文达人的儿童歌曲常由歌词(语义)确定节奏动力和旋律轮廓。

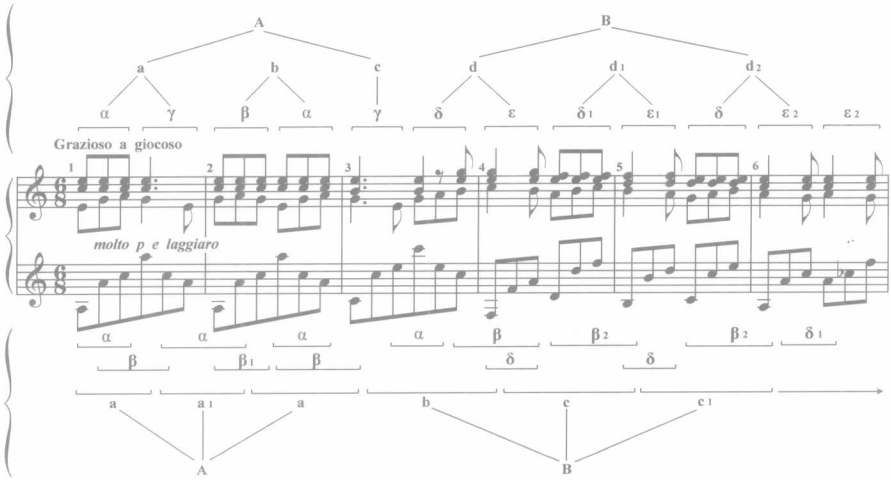
除了音乐与认知互为表层-深层外,音乐本身也可分出表层-深层。如一首文达儿童歌曲,有两种不同旋律变体,但它们共同的深层结构却是一种"和声"进行,而且两个变体互为对方的"和声"。如果转换的原则相同,音乐结果在表层上也相似,它们赖以产生的基本概念模式可能不同,一个旋律的总体格局也许比其所用乐音的多寡更有意义。如两首歌曲表层旋律所

用乐音相同，但分别源于五声和七声音阶。

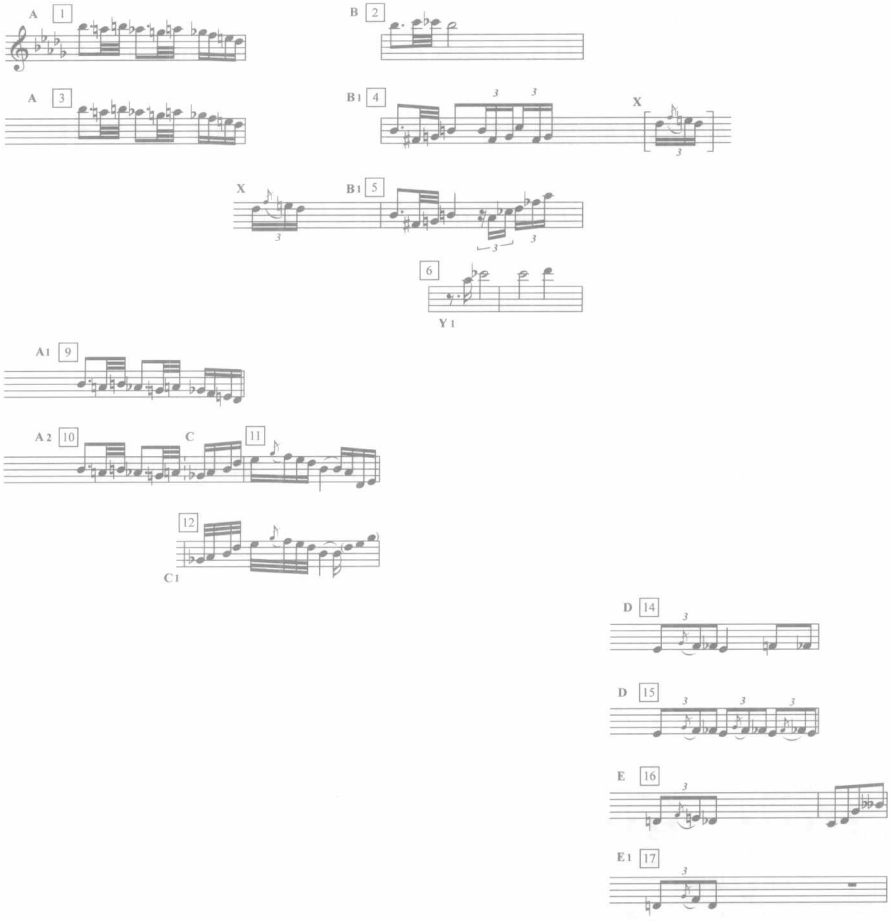
布氏第三种深层－表层关系表现在音乐创造（music-making）的过程中。他认为音乐创造的过程并非总是在音乐的表层旋律上，许多生成因素不在音乐上。如文达人的音乐创造——生成表层音乐，取决于对基本概念、模式的使用与转换，而这些概念与模式是作为个人成熟过程的一个部分而无意识地获得的。深层结构反映了在社会环境里无意识创造音乐的过程。这同梅里亚姆（1964）的认知－行为－声音的模式十分相似。布莱金认为分析音乐本质上就是描绘成套的不同的创造行为：社会的、文化的、心理的、音乐的行为导致了声音的产生。布莱金在微观分析中引入宏观分析，但却没有建立起一套具体的转换生成规则。

1970 年代中期以后，转换生成法还见之于纳蒂埃（1975）、库帕（1977）、凯勒（1977）、贝克尔（1979）等人的分析中。纳蒂埃创造了多种表现模式，其中包括乔姆斯基的树形图（分析勃拉姆斯《间奏曲》Op. 119，No. 3）

（谱例三：上：分析一；下：分析二）



以及结合分布主义的节奏因素分类表（分析德彪西《绪任克斯》，谱例四）和旋律因素分布表（分析瓦雷兹《积分》）。



库帕则用简单清晰的语法生成了大量正确的印度拉伽音阶。他在生成中用了不完整的树形图(图二):

Raga(拉伽音阶)

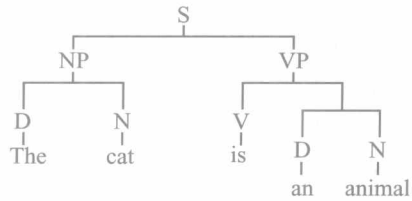
uttaranga　　purvanga

(下四音列)　　(上四音列)

拉伽的即兴(表层)形式

图二

比较语言学家乔姆斯基的转换生成树形图(图三)



图三

凯勒则用树形图研究西方调性音乐。他的 TC(主调结束) = NP(语言中的"名词短语"),DP(属调延长) = VP(语言中的"动词短语"),树形图完成时,在终端写出表层的音乐。(这方面的研究直到 1980 年代还在继续[莱达尔,1983])

贝克尔总结了爪哇皮影戏中为打斗伴奏的佳美兰音乐——其中有 8 首代表性乐曲——怎样从深层的骨架旋律(balunga)向表层生成的语法。

1970 年代的第三股潮流是音乐符号学作为一门独立学科的崛起;为了区别于 1960 年代留威分布主义中的符号学,1970 年代的符号学有时称作"第二代符号学"。首先是布瓦莱(1971)建立了民族音乐的符号学概论。他以莫里斯塑造的符号交际的本质(1938)为基础,讨论了莫氏学说的三个分支——符号结构学(syntactics,研究符号本身结构)、语义学(semantics,研究符号所指事物的意义)和语用学(pragmatics,研究怎样用符号去交际)——以及从这三种方向进行音乐交际的可能性。这一视角的目标是在民族音乐学中产生"对音乐行为的各种认知维度更深刻的洞察。"布瓦莱对音乐符号学的研究一直延续到 1980 年代(1982)。

但"第二代符号学"的主要代表是领导蒙利特尔大学音乐符号学研究小组的纳蒂埃。当时符号学研究中关于分析的方向有争论:是从大单元起、在小单元上完成;还是从小单元切分、按共性而逐渐构成大的形式单元。留威来了个折衷——从中间层次开始(见本文谱例一及分析),而纳莱埃这一派则从小单元出发(见本文谱例四)。他的主要贡献在于雄心勃勃地综合了源于现代语言学模式的音乐分析技巧,发表了那本著名的《音乐符号学基础》(1975)。他的思想主要来源于留威等人的符号学 - 分布主义、音乐学和认识论以及乔姆斯基的转换生成语言学。他那本书中几种分析的音乐学的起点是留威 1960 年代的观念(纳氏称为"留威 I");而 1975 年时的留

威已“抛弃了音乐学的独创性,回到了乔姆斯基的正统观念(纳氏称为‘留威 II’),”这一转变恰恰是受了纳氏那本书的影响;此外留威(1975)按照语用学的灵活性进一步发展了符号学。

运用现代语言学和符号学分析的,还有赫恩顿(1974)所提出的一种可用于任何音乐的分析法,并以马耳他音乐中一例加以检验。

1972 年召开于多伦多的民族音乐学年会是语言学分析运动的顶峰。会上宣读了一大批有关这一题目的论文,但当时大多未正式发表。1970 年代中期之后,这一潮流逐渐衰减下去。回顾这一运动,观其参加者之众、涉及学科之广,在音乐学术史上是空前的。如至少有以下六个方面的学者卷入进来:普通音乐学(纳蒂埃、鲍尔斯),语言学(布赖特、留威、库珀),人类学倾向的民族音乐学(布瓦莱、布莱金、赫恩顿),音乐学倾向的民族音乐学(切诺韦思和比),音乐理论(李多夫)以及人类学(斯普林格、德宾)。

高潮后的反思

正是在 1972 年那次大会上,布莱金一个人批评了正处于顶峰的音乐结构主义,他认为结构分析强调了逻辑单元与其文化脉络的分离。他说:“音乐远远不止是一种文化游戏或心灵无意识活动的表达,若不注意音乐的社会维度,对乐音最严格的结构分析就不可能恰当。任何音乐体系的规则都是从区分音乐与非音乐开始的,规则似乎是武断的。但没有同感,就不会有意义,在这一点上规则也是社会的。因为社会行为也服从于规则,可见音乐 - 社会的交际体系的规则之间可能有关系。我看这正是民族音乐学作为独立学科而存在的基本的正当理由。”

后来还有两位最重要的批评者,即费尔德(1974)和鲍尔斯(1980)。费尔德指出,如此运用语言学的符号和术语是一种形式主义的空壳,不是在形成民族音乐学的方法,而是在运用语言学的标记符号和术语的形式。这些分析充满了树形图、短语标记、派生规则、二元对立以及诸如此类的,而且多不涉及基本理论层次上的问题(除布莱金、林德勃洛姆和桑德伯格等以外)。这些语言学模式并没有使民族音乐学科学化,而是在玩抽象游戏。

事实是,人们创造音乐,为其他人创造也和其他人一起创造,民族音乐学理论应设法说明这样的事实(梅里亚姆,1964)。因此,局限于声音结构的语言学模式是否能恰当地解释民族音乐学的事实?20 世纪人类学表明了,正是环境(context)是民族志的方法和描述中唯一最关键的认识论上的

可变项。对文化中的音乐的研究显然亦是如此。费尔德赞同布莱金和梅里亚姆的观点,最有力的民族音乐学理论所需要的是:能够从形式上说明声音结构与其创造者 - 聆听者的环境和文化的相互作用。正如布莱金所言(1970):“基本的问题是描述生成一个作曲者或社会所产生的声音形式的所有因素;解释作为文化中人类经验的符号和象征的音乐,将音乐形式同其社会内容、文化内容联系起来。”

民族音乐学向语言学学习的,应是科学理论的本质——演绎法同资料及原理的关系。使民族音乐学科学化,即是建立一套音乐技术理论的问题,通过这一理论可以演绎、分析文化中的音乐。这里的“分析”是指离析出某个社会可以接受的、适合其文化的音乐以及这种音乐的文化逻辑。

费尔德的批评反映了民族音乐学的分裂:一派认为代码的自律结构构成了对一种现象的解释,另一派认为环境与代码的相互作用是需要解释的。此即音乐学倾向的民族音乐学与人类学倾向的民族音乐学的分裂。

对费尔德的意见——音乐分析要考虑其文化环境,鲍尔斯稍加纠正。他认为费尔德对“在文化之外考虑乐音”有强烈的理论偏见,这一偏见来自梅里亚姆(1964)和布莱金(1973)。如同语言,音乐没有创造它的人,当然无法存在。但如同语言的某些使用,“有些音乐有时以自律的方式似乎解释起来更有效。”什么时候、在什么程度上,音乐可以在社会、文化背景之外解释,部分地取决于研究目的,部分地取决于该音乐在文化中的作用。有些音乐离开文化背景进行分析可能更容易,如西方和印度的艺术音乐是两个突出的例子,而另一些音乐与文化甚至物质背景联系紧密,以致在背景外无法理解。因此民族音乐学不应该仅从原则上贬低抽象的音乐分析。社会语言学家也并不抛弃抽象的语言学分析和抽象模式,他们仅仅将这些东西结合到更广泛的领域中去。

文化是象征,语言是钥匙,但这把钥匙对某些语言和音乐更有效。鲍尔斯认为,在有些文化里,音乐的结构方法类似语言结构(如印度古典音乐);在另一些文化里又相当不同,更多受制于舞蹈、仪式和情绪。正如萨克斯所言,音乐可分为源之于词(Logogenic)和源之于情(Pathogenic)这样两种。

鲍尔斯在其长文的最后部分回顾了历史,认为语言学模式用于音乐只是利用语言 - 音乐类比的学术历史长河中的一个阶段。这一历史包括德国文艺复兴和巴罗克时代的学者对中世纪初期音乐和修辞的关系的研究。在欧洲及其他一些文化中,音乐家和理论家长期用语言作为音乐解释和作曲

教学的模式。鲍尔斯的结论远远超出了现代语言学和符号学:“慎重地用于音乐分析的语言模式能够基本上而不是肤浅地帮助音乐诸学科,就像过去一千多年它们不止一次地所做的那样。”对于这一历史,还可以加上历史音乐学传统中大量论述声乐作品里词曲关系的文论。

如费尔德、鲍尔斯等人,内特尔(1983)也认为,不加批判地任意将语言学方法用于音乐分析常常会失败;音乐与语言之间的类似是重要的,但二者在本质上和许多方面都不同,运用分析体系时须有所改变,如固守语言学、模拟其严格性,则会掩盖音乐学的需要。可采用语言学中有用的,如音位和语素、转换和生成、主位和客位,而去其无用的,这样似乎比坚持类比更好。尤其是音乐的专门知识及其基础理论能够减轻对语言学的过分热情。

鲍尔斯分析了对语言学模式过分热情的人往往有三方面的不足:一是似乎不熟悉分析的音乐学;二是比较的基础不足(民族音乐学的比较很少是多文化的,往往是两种文化之间的——一种音乐同一种模式、或同研究者本人的音乐的双边比较,类似历史语言学的方法;而现代语言学里则是语族中多种语言的比较,不是同借来的模式对比而是相互比较);三是对音乐分析史上早已肯定的语言学模式的悠久传统不感兴趣。

内特尔在评介了费尔德和鲍尔斯的批评之后指出,对音乐的符号学描述恰恰是西方分析传统的,并不直接考虑环境。但音乐史学家的纯音乐分析并非就不可以结合对文化和历史环境的理解。最后他以伊朗的“拉迪夫”音乐为例总结到:一种音乐,可以如同语言那样,当作一种符号体系来分析,也可以广义地象征其所从属的文化体系,还可以有意识地被其社会当作文化仪式中的一种象征(或符号),我们的任务是要找到结合这三幅画面的方法来。

1980 年代:余波或再兴起?

最近 10 年,语言学分析模式已属罕见,虽然资料尚不齐全,但从休斯(1988)和内特尔(1989)两人的文章可看出两种截然不同的倾向,或曰两种极端。

休斯自称自己的分析属于结构主义语言学传统,具体说,是用乔姆斯基的转换生成语法分析中爪哇佳美兰音乐的一种体载 gendhing lampah(下简称 gl)。他的分析是共时的、纯形式(或结构)的,很少结合文化背景和认知心理学。

总的原则是：①gl 有三种分体裁（简称 Sa、Sr、Ay），分别由一连串不同的四音列组成；每个分体裁都各有一条基础的区别性的轮廓线条（中层），从那个线条派生出来的所有乐曲都是其变体（表层）。②其中两种分体裁，由转换规则改变其基础的轮廓线条。③差不多所有标准的 gl 乐曲（仅一首例外）都产生于一条深层旋律，即由每一四音列尾音组成的旋律，如基本的深层形式是 231，126，632……还可根据不同的分体裁和调性，将此深层形式向下移一至三个音级，如变为 126，615，521 或者 563，352，265。按不同调式，在不同音高层次上，在深层旋律的每一音前加上不同的三个音，便可组合生成表层旋律。

具体生成规则：①按“基本法则”（5 条）形成深层结构。这一法则是所有法则中最不易确定的，因为它是唯一与结构之外的“语义”（环境）因素相关的，如确定调式的规则需考虑演出的时间和场合。

② 从深层形式出发，按“轮廓线条分配法则”（3 条，或称“增音法”，即如何增加前三音以形成四音列）形成基本轮廓线条（中层），如按该法则第一条，在分体裁 Sa（SIM 调式）里，须将每一音重写三遍，这样 231，126，632 变成：

2222	3333	1111
1111	2222	6666
6666	3333	2222

③ 再按“转换法则”（5 条，不适用于分体裁 Sa）生成表层旋律；同时由“限制法则”（4 条）制约这一生成过程，如其中一条是“尾音不得改变”。还可按“派生法则”（1 条，仅适于分体裁 Ay）变换，即重复第 1、4、7 等音列。

根据这一套语法，可以生成所有语法上正确的 gl 乐曲。

例：分体裁 Ay（调式 SIM）

① 按基本法则形成深层：

231，126，632

② 按轮廓线条分配法则形成中层：

3 5 3 2	5 6 5 3	2 3 2 1
2 3 2 1	3 5 3 2	5 3 5 6
5 3 5 6	5 6 5 3	3 5 3 2

③ 按转换法则形成表层一：

3 5 3 2	<u>5 3 2 3</u>	<u>2 1 2 1</u>

2 3 2 1　　3 5 3 2　　5 3 5 6
5 3 5 6　　5 3 2 3　　6 5 3 2

④ 按派生法则形成表层二:

3 5 3 2　　3 5 3 2　　5 3 2 3　　2 1 2 1
2 3 2 1　　2 3 2 1　　3 5 3 2　　5 3 5 6
5 3 5 6　　5 3 5 6　　5 3 2 3　　6 5 3 2

(上图③[表层一]里下划线的四音列作了变化,其余同②。该例反映了这一层次中的两条规则:规则一,如在中层里,一个音列第一音与前一个音列尾音相同,转换到表层时,须将后一音列第一音改变[如音列八与音列九];规则二,一个音列前三音,可以与前一音列后三音相同[如音列二与音列一]。)

休斯的深层→中层→表层、留威的层次 I(中)→层次 II(表)→层次 0(深)、以及申克尔的前景(表)→中景→背景(深)都有三个层面的转换,但方向都不一样。

如果说休斯的分析是微观的、音乐本身的、转换生成的,那末内特尔对莫扎特及西方文化的民族音乐学分析则是宏观的、音乐外因的、分布主义的。他以列维-斯特劳斯的结构主义人类学为楷模,以寻求共性为目标进行多文化的相互比较,以共时的文化主义,主位-客位交错的视角分析了西方艺术音乐所反映的社会结构与价值观。他的分析用了如下类似语言学模式的具体方法。

——先找出分析目标中最小的基本单位(犹如音位的切分),此即作曲家或其作品(包括演出);接着是基本单位的各种排列(即分布);

——以莫扎特-贝多芬为典型的、遍布西方音乐的二元对立;

——音乐会与演出服饰的关系及等级分类(taxonomy);

——乐队节目编排的横向结构(横组合);

——管弦乐队与工厂、种植园、军队的纵聚类比较;

——通过上述各种"分布",从混乱的表层现象(符号)背后理出了深层秩序(符号系统或结构),即是二元论、等级制、"大即是美"等价值观在起作用。

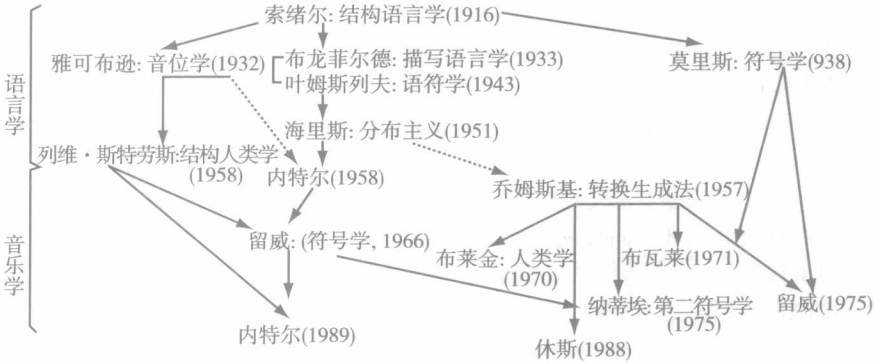
内特尔分析引人注目的是,语言学模式从音乐分析扩展到了音乐外因分析,这是否意味着语言学分析模式的一个新起点?

最后,拟用两张图表总结全文。

Ⅰ. 分布主义(符号学)与转换生成法的特征对比

分布主义(符号学)	转换生成法
描写音乐结构或音乐行为	解释音乐语法,具有创造旋律的能力
静态地分析特定旋律	动态地生成一切合格的旋律
发现程序:对具体音乐的切分、分布	评价程序:局部分析、建立语法、检验评价
归纳法:符号(表层)→符号系统(深层)	演绎法:深层→表层
小单元→大单元	骨架旋律→特定乐曲
变体→共同模式	共同模式→变体

Ⅱ. 现代语言学与音乐分析的渊源流派



编译主要参考书目

Bent, Ian D.

1980"分析",《新格鲁夫辞典》卷一

Blacking, John

1973《人具有怎样的音乐性?》,伦敦,Faber 版

Feld, Steven

1974"民族音乐学中的语言学模式",《民族音乐学》18(2)

Hughes, David

1988"爪哇音乐中的深层结构与表层结构:GL 的语法",《民族音乐学》32(1)

Nettl, Bruno

1983《民族音乐学研究:29 个问题和概念》,厄巴纳,伊利诺斯大学版

1989"莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究",《传统音乐年刊》21

Powers, Harold S.
1980"语言模式和音乐分析",《民族音乐学》24(1)
(语言学参考书目略)

本文中所提及的其他文献

Nettl, Brano
1958"音乐分析的一些语言学方法",《国际民间音乐会议年刊》10
Cone, Edward T.
1962"斯特拉文斯基:方法的进步",《新音乐视角》1(1)
Bright, William
1963"语言和音乐:可以合作的一些领域",《民族音乐学》7(1)
Merriam, Alan P.
1964《音乐人类学》,埃文斯顿,西北大学版
Boiles, Charles
1967"特佩瓦思想歌:语义信号一例",《民族音乐学》11(3)
Sapir, J. David
1969"迪奥拉-福格尼人的葬礼歌和当地的批评者",《非洲语言评论》8
Lindblom, B. 和 J. Sundberg
1970"关于旋律生成理论",*STfM*,52
Blacking, John
1970"文达人音乐中的深层和表层结构",*Dyn*, 1
1971"关于音乐能力的理论",《人类学论文集》,开普敦版
Boiles, Charles
1971"民族音乐学的符号学",多伦多民族音乐学年会论文
Chenoweth, V 和 D. Bee
1971"新几内亚一种旋律结构的比较-生成模式",《美国人类学家》73
Levi-Strauss, Claude
1971"拉威尔的'波列罗舞曲'",《裸人》(《神话学》卷四),巴黎,Plon 版
Ruwet, Nicolas
1972"描写的音乐符号学是否可能?"《语言学》23
Asch, Michael
1972"斯拉维人击鼓舞音乐的语法",多伦多民族音乐学年会论文
Lidov, David
1972"旋律生成语法一例(根据印尼 Kulintang 排锣)",出处同上
Herndon, Marcia

1974“分析:圣牛的放牧?”,《民族音乐学》18
Nattiez, J. J.
1975《音乐符号学基础》,巴黎,Seuil 版
Rumet, Nicolas
1975“音乐研究中的理论与方法:回顾与引言”,*Musique en jeu*,1
Cooper, Robin
1977“印度拉格体系的抽象结构”,《民族音乐学》21(1)
Keilr, Alan
1977“延长的句法”(之一),*In Theory Only*, 3 (5)
Becker, A, P,和 J. D.
1979“音乐体裁 Srepegan 的语法”,《音乐理论杂志》23(1)
Boiles, Charles
1982“音乐符号学的程序”,《传统音乐年刊》14
Lerdahl, F. 和 R. Jackendoff
1983《调性音乐的生成理论》,麻省剑桥版

(原刊《中国音乐学》1992 年第 4 期)

2. 内特尔的结构主义人类学倾向

1958 年,列维 - 斯特劳斯以布拉格音位学派①,即雅柯布森的学说建立起结构主义人类学的模式(《结构人类学》);同一年,内特尔在"音乐分析的语言学方法"一文中,也以这一学派的音位程序为模式,陈述音乐切分成分(segment)的分布,②从最小单元(音素)出发而形成旋律和节奏的分析结构,揭开了音乐学尤其是民族音乐学结构主义音乐分析的序幕。这场运动一直持续到 1970 年代中期。

1989 年,在奥地利施拉德明召开的国际传统音乐学会(ICTM)年会上,内特尔以《一个民族音乐学学者看莫扎特》为题作了演讲,后经扩充、更名为《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》,发表于当年的《传统音乐年刊》。③

作者在开篇的"著者按"中就指出列维 - 斯特劳斯的结构主义人类学名著《生食与熟食》(《神话学》卷一,1964 年)是自己的一个主要思想来源。接着开宗明义地宣布坚持民族音乐学的三大方法论:"对音乐体系和文化的比较研究;对文化中的或作为文化的音乐的研究;以局外人的角度对一种音乐文化的研究。"然而其中的结构主义色彩显而易见,并且都能在他 1983 年的那本代表作《民族音乐学:29 个问题和概念》中一一找到线索。

寻求共性的比较　结构主义关心的是比较各种文化的共性(包括变

① 音位是能区别词义的最小语音单位,它的排列位置起着决定作用。音位学是结构主义的主要组成部分之一,几乎贯穿其一切要素之中。

② "切分"和"分布"是美国描写语言学派(结构主义主要流派)所用术语,即分割出最小单元,再按其共性归类,以重述音乐流。

③ 笔者评介参见《中央音乐学院学报》,1991/4。(见本书第十二章)

异)。正如内特尔指出的,“确实,民族音乐学学者对共性的兴趣似乎是追随了语言学与人类学的类似倾向。”他列举了乔姆斯基的人类语言的基本深层结构和列维－斯特劳斯的人类基本相似的神话与习俗,提出民族音乐学“比较共性”的新的维度。他将共性归结为“人类大脑的结构和功能是相似的”,因此无论是就神话还是就音乐而言,理解了其中一种,便能理解所有其他的(1983,第三章)。

内特尔1989年的演讲即从这一点出发,比较了印第安黑足人和西方文化,在音乐观念的基本单位及其相关现象,在音乐变体,在创作与学习的关系,在有关音乐的神话诸方面的相似之处;比较了印度马德拉斯地区、黑足人以及西方文化对音乐家品质的类似看法;比较了伊朗与西方文化所共有的“大即是美”的审美观、等级观念、个性的价值等方面。按列维—斯特劳斯的说法,上述抽象出来的共性即是事物的“原型”,而在每一种文化中的具体表现则是其“变体”,因此,“比较”成了原型各变体在同一位置上的转换。

共时的文化主义　内特尔认为“结构”方法的特色是在作为体系的文化中研究语言、文化或其他学科(1983,第15章)。在演讲中,他从莫扎特在当今西方社会的种种存在表现出发,提出“研究今天的莫扎特也许是民族音乐学的一个任务”,而历史音乐学则“研究生活在18世纪的莫扎特”(第一乐章);确切地说,民族音乐学主要是研究莫扎特现时代的文化意义,即研究关于他的神话(包括个性神话)所反映的现代人的观念(如莫扎特－萨列里、莫扎特－贝多芬的对立所折射出的有关天才与勤奋的观念)(第二乐章);以及研究该神话在社会、文化的其他方面(如食文化、文学与电影文化)的种种表现(第三乐章);同时也研究莫扎特作品在现代流传和演出的情况(演出服饰、乐队结构、节目编排),从中洞察反映在深层的西方文化的社会结构和价值观(第四乐章)。

传统地以历时、共时这两个时间向度划分历史音乐学和民族音乐学的界限,1980年代以来被称为“共时的文化主义”。不少学者指出民族音乐学不应排斥历时法,如赖斯提出了关注“历史与社会中的个人”这样的整体模式;更有历史音乐学家提出以民族音乐学的“变体”观研究莫扎特作品的不同版本在19世纪的流传史。①

---

① 参见笔者《关于重建民族音乐学模式》及附录,刊《中国音乐学》1991/4。(见本书第四章)

主位－客位视角的转换　内特尔在演讲开始即陈述了他的三种不同视角:美国民族音乐学学者,局外人和当地人。此即十分流行的主位－客位研究法,源于美国结构主义语言学家派克(K. Lee Pike)的音位学。客位(etic <phonetic,语音的)是从研究者的角度去比较研究一种文化,客观描述所观察到的事项,此即民族音乐学传统的局外人的方法,内特尔杜撰出一位来自火星的民族音乐学学者——一个对西方文化完全陌生的人,意在追求纯客观的效果。主位(emic <phonemic,音位的)是从被研究者的角度,将所观察到的事项加以概念化,并形成一定的结构体系,如文中"当地人"——音乐系大楼居民的视角。作者的第一种视角则是主位与客位的结合,即一个西方文化背景的美国人(局内人)用民族音乐学学者(局外人)的眼光看自己的文化,这是分析性与描述性的结合,正如作者早在1983年说的,民族音乐学的方法"已逐渐从普遍的客位移向主位……然后也许将二者结合起来"(第7章)。

内特尔借用过列维－斯特劳斯的话,如同语言,文化"本质上是一种符号体系或诸符号体系的一种构型"(1983,第15章),他在上述宏观的方法论及下面微观的具体分析中都以诸如音位学、分布主义(distributionalism)等语言学手段体现了这一点。

最小单位　如同音位学的"音素"和列维－斯特劳斯的"神话素",内特尔认为音乐文化也有"一种不可分割的最小单位",即结构中最基本的组成要素(最小符号)。那是除历时、共时外超越时间限制的第三种时间向度。如黑足人的歌曲、西方文化的一切现象和观念都由此生成。作者早就说过,单位即是一次创作行为的结果,在历史音乐学中联系着一位作曲家,在民族音乐学中则联系着它所有的变体(1983,第8章)。分割出基本单位之后,便在各种排列关系(即体系)中加以研究。

二元对立　列维－斯特劳斯认为,人脑最重要的结构特征是二分法的倾向,即根据两种对立的东西思考问题的倾向。内特尔也认为"二元的观念是音乐系大楼及其文化背景的概念柜架中一个更重要的指导原则。"他从莫扎特－贝多芬神话式(即事实与幻想交织)的对立出发(第二乐章),引申到他们性格神话的对立(这种对立的象征小自味觉、大到人类的命运),再扩展到整个西方艺术音乐文化中,如两两相对的历代作曲家,大调－小调,声乐－器乐,宗教音乐－世俗音乐,传统音乐－新音乐,以及奏鸣曲内部的二元化等一系列二元对立的模式(第三乐章)。

纵聚合(paradigm)即在同一位置上按类型纵向排列、类比或联想,其实也是前已述及的“共性比较”。作者将西方的乐队比作工厂、种植园和军队,因为它们都有类似的结构,如指挥=工厂主=将军,首席=领班=军官,乐师=工人=士兵,乐队与指挥=劳方与资方,声部=车间=分队等。

在某种意义上,对乐队节目编排格局的研究是横组合式的(syntagme),即按时间向度(历时)分析,从中找出了最突出的位置,即中场休息前的那个节目。

此外,关于音乐会与服饰的等级分类(taxonomy,原为生物学分类,令人想起列维-斯特劳斯《野性的思维》中的植物分类),揭示了同社会等级结构相关的音乐生活中的等级结构。

深层结构　作者通过上述各种排列(或称分类模式、或音位学的位置意义),从混乱的表层现象背后找出了深层秩序,即社会结构及其固有的精神产物——集体无意识性的结构,具体地说,则是西方的等级制、二元论、“大即是美”等价值观念。“于是思维就从经验的多样性过渡到概念的简单性,然后从概念的简单性过渡到意指的综合性”(《野性的思维》,1962)。这种从特殊性到普遍性的转换,即是作者所谓从适合作“文化表演”的音乐(如印第安人的庆典歌舞,维也纳歌剧院的演出)中提取社会的指导原则、文化基本价值的过程(以上四项均见第四乐章)。

作为民族音乐学学者的内特尔,却选择历史音乐学的老题目,用结构主义的方法重新处理,分析的层面超越了音乐本身(musical)、关注的是音乐外因(extra-musical),即从单纯的音乐学扩展到涵盖更广的人类学,从老题目里发掘出了更深刻的新意。

(原刊《中国音乐年鉴》1992卷)

3. 文化·符号·语义·认知

——纳蒂埃《音乐与话语,关于音乐符号学》述评

最近读了当代音乐符号学大师、蒙特利尔大学教授让-雅克·纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez,1945~)的《音乐与话语,关于音乐符号学》(Music and Discourse, Toward a Semiology of Music, 1990年英译修订版,美国普林斯顿大学出版社版,272页;法文原版《普通音乐学与符号学》,Musicologie generale et semiologie, 1987)。此书乃纳蒂埃音乐符号学三部曲之二。之一和之三分别为《音乐符号学基础》(Fondements d'une semiologie de la musicque, 1975)和《音乐、历史和文化》(La musique, l'histoirenetnla culture,出版年代不详)。

符号学(semiology)是分析科学的一个分支。从符号学角度出发,观察事物就不再是实证主义的了,而是把一切表象都看作是符号,这些符号的意义取决于惯例、关系和系统(董,1987)如纳蒂埃所说,取决于"文化准则"(cultural norms)。(Dunsby, 1983)

纳氏在序言中开宗明义地指出:"本书基于一个假定:音乐作品不仅是'结构'或'构型',而且还由程序组成(即创作行为,解释行为和感知行为)。"接着他重申自己在《音乐符号学基础》中所提出的符号学三重分析层次(借自另一位音乐符号学大师让·莫利诺[Jean Molino]),称之为"音乐的整体视野",此即中性(内在)层次(neutral or immanent, 作品内在结构),创作层次(poietic, 作品怎样被创作)和感知层次(esthesic, 作品怎样被接受)。具体地说,中性层次包括音响描述和乐谱分析;创作层次包括作曲者的历史情况、音乐理论、创作心理社会学、感知信息等;感知层次包括听众的

历史情况、认知心理社会学、作品创作的知识。这一三重分析模式贯穿其三本书所有的分析。之所以提出这样一种微观的认识论模式,据说是因为宏观的“历史与文化的知识还不足以解释作品为何如此”,虽然该模式仍然以文化背景为其出发点 。

这一认识论的分析模式表明了多重的转向。首先,走出了音乐学传统的纯音乐分析,转向了音乐外因分析;其次,走出了用传统的西方音乐语法分析他文化音乐的“西方中心论”的做法,转向一种更抽象、能适用于世界各种文化的音乐分析的“元语言”(metalanguage) ;其三,走出了对作品一维的形式分析,转向了创作 - 作品 - 感知这样三维视角的分析;其四,也走出了文化人类学常用的文化分析,传向了认知心理的分析;最后,还走出了1960 年代以来音乐分析所借用的现代语言学——尤其是结构主义的分析模式,脱离了语言学的话语霸权,转向了认知符号体系。

正如此书一篇书评所言:“音乐符号学依赖语言学太长久了,忠实于其初期所形成的一条诫律,即‘研究音乐意义的唯一道路是对音乐句法进行形式研究,并且要描绘音乐所有现实层次的物质方面。’因此尽管纳蒂埃1970 年代以来努力促进音乐的符号模式,但符号学进入音乐学术基本上一直局限于语言学分析方法,即基于明确的发现程序的经验论 - 分类学的切分法(segmentation),几乎不涉及符号问题。”(Micznik, 1992)而从结构主义向语义学 - 符号学(或文化符号学)的传向,法国社会科学界早在此 20年前就已开始! 那是法国符号学大师罗兰·巴特的功劳。

据纳氏本人称,莫利诺 - 纳蒂埃的符号学三重分析模式不是传统的传播科学,即由创造者创造信息,该信息再影响接受者;而是由创造者创造作品(即创作过程),接受者也能动地影响作品的存在(即感知过程)。这样,作品已不再是作者向观众传递信息的中介,而是成了创造与感知两个过程复合的结果,或是重构作品信息的感知过程的出发点。从作品与接受者的角度分析的方法,正是接受美学的理论。纳氏将这一理论引入了自己的符号学。

这里也看出了符号学带有强烈的哲学认识论意味。但不是泛论认识作用,而是把作品看作符号系统来进行认识作用的分析。因此符号具有认识意义。(董,1987)

全书第一章为引言,概述符号学三重分析模式。第二至第五章为第一部分,论述“音乐事实”的符号学。这一部分通过探讨诸如音乐(第二章)、

音乐作品(第三章)和音乐意义(第五章)的概念,电子音乐中声音对象的地位(第四章),音乐符号体系的性质(第五章),涉及音乐的普同性和音乐美学,表明音乐事实适于用符号学的三重分析模式。第六至第八章为第二部分,论述音乐话语的符号学,从上述三重分析的角度来探讨如何"描述音乐"的问题,包括音乐分析的对象(第六章)和音乐分析符号学(第七章)以及音乐家的话语(第八章)。第九章运用前两部分的理论概念解释特里斯坦和弦,进行多重分析。

"音乐事实"(musical fact)与"描述音乐"(write about music)出自美国民族音乐学的思想家西格(Charles Seeger)所提出的两个命题——音乐与言语(speech),即对音乐的感性体验与理性描述。西格意在音乐学研究的这两种知识或表达方式之间,确立"音乐学的结合点"(musicological juncture)。

在第二章中,纳氏为音乐下定义,从他的符号学三重角度来区分什么是音乐,什么是噪音。在这一界定中,他尤其强调:(1)音乐符号学要考虑所分析音乐现象的文化环境,因而他这里所说的音乐与噪音仅限于欧洲和北美的背景中;(2)即使在一特定文化背景中,音乐还要联系文化惯例,有时很难区分音乐与非音乐,说话与歌唱,如利斯特的区分言语与歌唱的连续统,区分出介于二者的很多中间形式(List, 1963),纳氏建议可将其扩充为噪音-音乐-言语-游戏-舞蹈-社会活动这样多元的连续统;(3)不能用我们(西方)的描述工具(或概念)来分析(或套用)其他文化的概念,符号学分析中也有主位和客位之分。如在没有"音乐"这一术语或概念的文化中,可用"声音"(sound)一词来表示(见梅里亚姆的概念-行为-声音的三分模式;布莱金的"人类组织的声音";费尔德的"声音与情绪")。这里可见纳蒂埃明显的反欧洲中心论及文化相对主义倾向。

纳氏在西方文化背景中,以自己的三个分析层次来界定音乐与噪音,角度新颖。他指出:在创作层次(作曲家的选择)有乐音与非乐音(噪音)之分,在中性层次(物理声学)有和谐音与噪音(复合音),在感知层次则是悦耳的乐音与不悦耳的噪音。在很多情况下,作曲家与听众对二者的看法相左。作曲家的看法总是先发生变化,然后听众再变化。从西方音乐史看,作曲家(创作过程)对乐音与噪音二者的界限越来越模糊,乃至噪音完全不存在,代之以一种非乐音非噪音的声音,与乐音并存(如未来主义作曲家罗索洛,以及瓦雷兹,谢弗尔和凯奇);从声学(中性过程)来看,噪音的比例从大于声音、但后来发展到与声音持平;而在感知领域,原是二者各半,后发展为

和谐音多于噪音。

因为符号系统是人类普遍情感的载体,音乐符号系统意在描述世界各种音乐文化,故在本章中作者又以一定篇幅论述音乐的普同性,其论点可归纳为:(1)音乐普同性须在方法(strategy)普同性、而非其内在数据中寻找;(2)方法普同性又分为创造普同性与认知普同性;(3)音乐普同性还表现在"音乐"是一种文化所构成的声音事实;(4)音乐是人类普遍的活动,音乐的普同性无疑存在,但须在创造与感知的方法中寻找,而非在内在结构层次中。显然,作者小心翼翼地将文化普同性仅局限在认识方法的层次上,并不延伸至其内部结构,在未了解多种音乐文化的情况下,这样做无疑是明智的。

在第三章里,作者论述音乐作品的概念:音乐作品以物质存在(乐谱与表演)和声波形式表现自己。然后他以解释符号学的方法,运用以上三种视角,分析了瓦格纳"指环"三联剧 1976 年在拜罗伊特的一次演出,为读者演示了一个范例。他指出,首先要考虑瓦格纳的创造过程,其思想来源(叔本华与费尔巴哈的思想影响),以及文学与音乐背景,其台本与总谱;其次还要考虑表演者 - 导演和指挥的创造过程,他们对瓦格纳台本与总谱的理解及这一理解的来源,以及他们的演绎——将台本与总谱转化为具体的符号形式,即场景与音乐;最后要考虑观众与批评家的感知过程,他们对这一演出——戏剧与音乐——的评价和评论,那必须基于他们对原作、作者和演绎者及其创造过程的了解。至于分析者的内在分析,除了上述对照演出的台本与总谱分析外,还包括对导演舞台风格与指挥风格个性的分类分析。

第五章(以及以下各章)从释义学(hermeneutics)及其主要参照系——语义学(semantics)出发,试图多角度地解释音乐的意义,编织一张音乐意义的符号体系之网。音乐是一种符号事实,其存在是多种解释因素(interpretant)的复合。作为一种符号事实,音乐可指任何东西,音乐意义有多种维度,因为音乐联系着人类事实的其他方面——生物的、社会的、文化的——研究音乐是人类学的一项基本任务。人类学研究与符号学研究关系密切。因此,"音乐不应再视作孤立、自律的'纯'现象,如西方文明所认为的,而是与语言、艺术、宗教、神话一起作为'社会事实整体',以'符号形式'起作用。"(Micznik, 1992)

音乐联系着哪些解释因素?作者运用心理学家 Robert Frances(1958)的分类来说明音乐符号体系的范围,即准则判断(个人趣味判断),客观判断(技术、形式判断),意义判断(音乐外参照物),内部次序的判断(同主体

所受心理影响相关)。

音乐究竟是纯粹的形式游戏?还是能激起外部联系?作者接着又进一步从音乐美学来探讨音乐的意义,他指出,音乐美学思想在两种极端——形式绝对主义(音乐意义在其本身,如汉斯力克)和表现绝对主义(音乐能指音乐外因素,如瓦格纳)——之间摇摆,这样便形成了一部西方音乐美学史。

然后作者转入音乐符号学来论述音乐的意义,按音乐美学的两大思想流派划分出"内向所指"(intrinsic referring)和"外向所指"(extrinsic referring)。前者再分为"音乐内参照"(联系该音乐的音、句或段)和"音乐间参照"(联系不同音乐或风格);后者再分为"时空参照"(线条性或有声与无声交替;创造空间,如音量),"运动参照"(节奏驱动),"情绪参照"(心理因素)。这样音乐意义便有两套符号学体系。

"对音乐使用者——作曲者、表演者和听众,即'音乐事实整体'的参与者——音乐材料会联系他们的经历、联系外部世界。这些语义的解释因素会被分作创作的和感知的,对一部音乐作品的语义分析应能证实,作曲者投入作品的意义是否以及怎样为表演者和听众所感受和理解。但音乐材料的形式游戏本身也是一套符号学体系,因为其作用与发展是独立于所表达的外在意义的"。(第126页)

这一音乐意义分析体系的建立,表明纳蒂埃的音乐符号学开始走出主宰1970年代的纯音乐句法分析(运用结构主义语言学严格的纵聚类法[paradigm],不考虑音乐的意义[汤,1992]),转而增设释义学-语义学的新维度,再来探索音乐的意义。西方音乐学界发现,其实早在1940年代,阿萨菲耶夫在其《论音调》中就提出过,音乐的分类必须按意义而非按句法。列维-斯特劳斯则从音乐与神话的类似,进一步探索音乐中的意义,如他发现拉威尔《波莱罗舞曲》中的赋格主题类似于神话素。他的语义学音乐观不会不对纳蒂埃产生影响。

第二部分的三章论述"音乐话语的符号学"。这里所谓"话语"(discourse),系指不仅注重语言形式,而且注重语言的社会历史文化意义的音乐分析,亦属广义语义学范畴,研究符号与对象的关系,这里的对象即音乐及其话语。在第六章里,作者提出,分析即一种话语形式,留下痕迹(trace),引起阅读、解释、批评。接着在第七章里,纳氏以旋律分析的话语为例,重点论述分析话语的中性层次,区分出以往各种类型的话语模式:(1)非形式分析:印象式分析(以文学风格解释旋律内容);释义分析(以语

言重述音乐文本);释义学分析(研究作品整体、作曲家的总体风格、整个时代的风格)。(2)形式分析:整体分析(列出特点并分类,以统计学方法评估,其中又可区分出特点分析[以表格表现总的形象]和分类分析);线条分析(形成旋律分级系统,旋律进行的分布及环境)。

解释音乐分析的创造过程也可分为两大类:历史-文化的解释和对某一对象的多种分析方法的解释。纳氏认为所有符号学分析应比较已有的分析,解释新的分析准则。但同中性层次相比,本章缺乏创作层次与感知层次话语模式的理论概括。而且综观全书,人们感到这两个层次的理论体系普遍比较薄弱,可能受一个音乐学家知识范围所限。符号学毕竟需要跨学科或多学科的知识。

在第八章论述音乐家的话语中,作者指出,关于音乐的话语,不是音乐,而是另一种自律的符号形式,研究者或当地音乐家的话语各有其自己的创造过程,后者的话语来自其创造实践,而前者的话语来自对音乐和当地人话语的研究。纳氏富有创意性地提出,这些话语可用民族志形式描述,音乐话语民族志至少包括以下四个维度:

(1)对一般语言的态度:认识语言在一种文化中的特定地位,判断关于音乐的话语的确切范围;(2)对音乐话语的态度:音乐话语所表达的思想内容取决于社会准则;(3)话语的环境:文化不仅决定音乐话语的活动,也决定人们怎样谈论音乐;(4)说话人的个性:每个人的思维方式不同。

纳蒂埃一人驰骋于西方音乐学与民族音乐学两个领域,在本书中多次提出将人类学思想与方法引入音乐学。但令人遗憾的是,全书中几乎没有这样的具体实例。(仅有如泛泛建议音乐学家学习民族音乐学,对所分析的音乐自己记谱[称作"听觉谱"][第三章]。)而且全书诠释三重分析模式的重要范例都是西方音乐学的。据说在其三部曲之三《音乐,历史与文化》中这两个领域有更多的比较与交融,只是至今尚无缘读到。

参考书目

董学文,"译者前言",《符号学美学》,R. 巴特著,董学文、王葵译,沈阳:辽宁人民出版社,1987,1-31

Dunsby, J., "Music and Semiotics: The Nattiez Phase," *Musical Quarterly*, LXIX (1983), 27-156

List, G., "The Boundaries of Speech and Song," *Ethnomusicology* 7(1963), no. 1:

1 – 16

Micznik, V., Review of Nattiez and Agawu, *Journal of American Musicological Society*, XLV (1992), 526 – 535

汤亚汀,“音乐分析:语言学模式的兴衰”,《中国音乐学》,1992/4

(原刊《音乐艺术》2001 年第 1 期)

第七章 后现代思潮

20世纪后半叶,信息技术方面的微电子革命,资本主义跨国和跨地区的超级联合——即经济的全球一体化,以及社会政治多元化的边缘群体的兴起——民族国家,少数族裔,女权主义和大众文化,这是后现代思潮出现的现实基础。而其思想基础则是西方学术界对18世纪以来作为西方正统思想的启蒙主义思想的反思,如对文化普遍主义的反思,曾被奉为圭臬的东方主义经典学术,因其西方中心论的立场——用西方历史观和文化观阐释东方历史和文化,而被批评为歪曲东方的殖民主义心态,帝国主义的文化霸权和学术霸权,于是人们强调文化相对主义,强调文化的差异性。又如单线发展的社会历史进化论,曾认为所有民族国家的发展都是从简单到复杂、从原始到文明的进化,西方制度则是这种进化的顶点,但人类复杂的文明发展史是多元模式的,各民族有各自的发展道路,即多线发展,多个文明中心,如英国史学家汤因比(A. Toynbee,1889~1975)早就归纳出人类历史上曾经产生过的21~37种文明模式。而多元模式正是对两极思维倾向——结构主义二元论的反思,人们曾认为非白即黑,非好即坏,抹杀了大量中间层次,应该提倡多元思维,解构二元化的结构主义。人们"探索黑格尔二元观之后的相对价值。不继续研究结构主义那种轻而易举的二元对立,或提出什么两级对立的连续体(continuum),而是准备看到多维集群(congeries),或甚至多维的动态模式"(Herndon,"局内人,局外人"1993,见本书第五章)。这样产生的哲学思想——差异观,多元论,去中心,边缘化,便统称为后现代思潮。而这些哲学思想也正符合当今世界多极角逐,共生共存的倾向。以上这些思潮都影响了音乐人类学。此外重要的影响还来自文化研究(如文本外研究,以及种族、阶级、社会性别和年龄等维度中的亚文化群体研究),

女性批评(社会性别与性征,同性恋文化),西方马克思主义(意识形态与经济基础,文化工业,音乐政治经济学,新历史主义批评),接受美学(观众研究),以及对人类学田野工作和民族志写作的反思。最后这一点即反思研究者与被研究者的关系,应该是合作而非利用,涉及到人类学田野工作的伦理规范;同时也反思如何表现所研究的文化,以往的民族志往往与实际情况有差距,为西方的利益,制造着有关非西方的神话,也制造了话语霸权。

1.《专题论丛:音乐实践的描述与描述的实践》评述

自1984年以来,美国的《民族音乐学》杂志每隔三年必推出一期"专题论丛",包括若干篇论文及反映性评论。1984年是"比较社会音乐学"(28[3]),讨论音响结构与社会结构的关系。1987年是"历史-社会-个人的整体模式"(31[3]),提倡全方位地研究人类的任何音乐。1990年是"音乐实践的描述与描述的实践"(34[3]),从民族志的角度讨论了一系列概念,其中最重要的是"反映框架"说,即文化现象(包括音乐)本身只是非文化现象(如社会、政治和经济)的反映。作者们还自我批判了西方的制度、思想体系以及"西方中心论"。正如后来一位民族音乐学学者评述该论丛时所言:"民族音乐学,如同其姐妹学科人类学,正经历着一场对我们使命的信心危机,即对我们的'客观性'丧失了信心"。(贝克尔,1991)。

这一场"震动"据说源于1980年代中期以来的三种文化人类学专著,即:《文化的困境》(J. Clifford, 1988),《写文化:民族志的诗学与政治》(J. Clifford, G. Marcus,1986)以及《作为文化批评的人类学》(G. Marcus, M. J. Fisher,1986)。再早则可回溯到1970年代的一本书《文化的阐释》(C. Geertz, 1973)和一篇文章《重新评价民族音乐学学者在研究中的作用》(古尔雷,1978)。可以说,当前民族音乐学研究的一些灵感主要来自人类学的最新成果。

1990年"论丛"的四篇文章原是美国民族音乐学学会1989年年会的论文。沃特曼的《通俗音乐和泛约鲁巴认同的结构》论述通俗音乐如何促进了西非"泛约鲁巴社会"的认同过程。文章基于两个主要观点:(1)文化现象应置于更大的政治-经济网络中考虑,这一外部视角包括意识形态、社会

结构、当地经济状况以及世界资本主义体系等。上述局外力量应是局内力量——文化单元本身的组成部分。(2)从人类学的文化涵化、文化融合理论来看民族音乐学的“变化”论,着眼点已不限于单一民族或传统本身,而在于各群体的相互影响和融合,即在一个统一的文化融合的框架里体现着现代与传统、外来与当地因素的结合,这是认同的前提。通俗音乐在约鲁巴认同过程中的基础则是将人们的社会关系描述为声音关系。如社会的等级差别体现在乐队主角与配角的表演形式方面:声部有主次之分(听觉结构),服饰有高、低不同档次,站位则以四周烘托中心人物,给人以“鹤立鸡群”的感觉(服饰、队形、乐器、和声无不反映出西方因素的渗入)。乐队中这些微型等级制所产生的听觉完型可比作以大人物(商人、酋长等)为中心的社会秩序。上述表演形式也再现了(或创造出)下列这些构成约鲁巴认同因素的观念:既相互负责又机会均等的伦理观;整体取决于各部分相互影响,力量产生自交际关系的价值观;强烈、活跃、繁杂、多变的文化精神。

格雷尼尔和吉鲍尔特的《再读权威著作:人类学与通俗音乐研究的“他者”》考证了人类学、社会学一些著作对诸如 nation(民族或国家)、other(他者)或 otherness(他性)等概念的定义及其历史渊源,然后指出:人类学中的“他者”(包括“他民族”、“他文化”)传统上是指非西方的,但由于“世界正通过技术、传媒、人口运动而迅速一体化”,人类学家有必要对其重新定义。而且专以非西方族群为研究对象的做法近年来受到普遍的质疑。人们感到也“需要将西方人类学化”,即以西方本身为研究目标。同时还提倡“交替的人类学”,即西方与非西方互为研究对象。这一经验层次上的变化表明认识论上的重新取向,导致对经典方法论及其理论基础进而对他者按“民族”一说下定义进行审视。文章进而指出:对非西方民族的研究传统上专注于“空间、时间上独立的社会文化单元”,即基于社群关系而非社团关系的群体。由殖民主义产生的种族中心的思想方法使经典人类学的论述有意无意地从主宰的西方人的优越地位出发,去说明被主宰的非西方民族,将他们描述为无国家、无文字、无阶级、无意识形态的社会。近年来,认识论上的重新取向已开始。他性不再是异国倾向的同义词,也不独指外国的个人或群体。有重要的“差异之处”,如性别、年龄、阶层和种族等,超越了所谓的“民族”界限。以通俗音乐研究为例,主要涉及特定群体的音乐,如青年、社会各阶层、黑人、移民(亚文化)和妇女。这样,他者就相当于“本国”(而非“异国”)的少数人及被压迫者群体了。关于他者还有一些新的取向,如:给

他者以主体地位(参与者、提供资料者),而非客体地位(被研究者);在政治经济的背景里,以宏观(国际)与传统的微观(当地)两种维度研究他者。

图里诺的《音乐民族志的结构、背景和方针》一文,则以他本人在秘鲁安第斯山区的文化参与——在柯尼玛地区一次受难节上参加笛子合奏,阐释了当地-全国-国际这样三重的时空背景(作者将其比作一圈圈不断扩大的同心圆)如何影响了当地音乐现象的变化。这次节日规模很小,仅表演一种以一组横笛伴奏的舞蹈,还打破常规邀请其他社区参加合奏,这样造成了合奏的不和谐,而表面上却又无人提出异议。从当地背景来看,是因为:该地居民大量移居他乡,表演者及有财力承办这一节日的人锐减,合奏只能采取几个社区混合的办法;而笛手的社会、音乐行为显然符合当地社交准则——一种平等、社区团结、避免矛盾的文化精神。人们从俗行事,不惹人注意,而且人人参与比实现表演的审美理想更重要。再将背景扩大到整个秘鲁,至少可回溯到该国1920年代进入国际资本主义关系以及始于1969年的教育、经济改革,这些都伴随着人口增长和土地短缺,从而助长了移民运动。背景的最外层则是资本主义内部的主要矛盾以及西方国家对秘鲁的帝国主义方针,如:国际资本向秘鲁的贷款投资,秘鲁某些精英集团对资本主义的迎合。这样产生了该国与西方同化的教育、经济改革,直接影响了柯尼玛地区人民的生活。可以说,受难节中不和谐的笛子合奏正是上述多方汇聚而成的历史社会关系所导致的结果。

布鲁姆在评论中首先阐释了图里诺多重背景——同心圆的比喻,进而提出"近景"和"远景"、"背景-中景-前景"等说法。接着批判了"西方中心论",提出要将民族音乐学、音乐理论、音乐史、民俗学与人类学中既定的事实与准则推倒重来。他还提出一些看法,其中有三点很重要:(1)应辩证地处理音乐本身与其环境的关系,"盲目使用纵聚合、模式等[结构主义]手段"来进行音乐分析,"而不考虑环境,就会犯错误";反之,过于注重环境,则"严重地限制、扼杀了自己的音乐选择"。(2)提倡"唯物主义的知识论",人类既是"所研究的客体",又是"传播的主体"。民族音乐学应是一种人与人交往的结果,是"寻求有关其他群体音乐传统的知识的人和给予这种知识的人之间的互相影响",学者应参与当地的音乐实践,与当地人合作,即打破研究与被研究的界限。(3)提倡"研究人、社会、音乐和舞蹈",跳出"族群中的人和音乐、传统的社会和音乐"这样的框框。作者最后呼吁全世界的学者都参加民族音乐学的研究,以打破西方学者在该领域的一统

天下。

这一组文章显示出民族音乐学进入1990年代时一些取向的端倪。如:经过历史上的几次反复后,共性再度让位于个性,即不再强调世界文化的同一性,而是强调各种文化的差异性,尤其是主流文化中亚文化的差异。又如:研究不再仅仅局限于某种民族实体,也常常涉及其成员有共同属性的群体。(就语义学而言,即将 ethnic group[族群]中的限定词 ethnic 去掉,从而扩大了 group[群体]的内涵与外延。)其他取向还有:文化现象最终都要从经济上寻找原因;"国内课题"(即西方本身)已更多地成为新的研究目标;强调研究者-研究对象二者的合作,即前者的文化参与和后者提供资料的主体地位;马克思主义、辩证唯物主义已进入西方民族音乐学的方法论之中。

引文出处:

J. Becker,

1991, "A Brief Note on Turtles, Claptrap and Ethnomusicology." *Ethno* 35(3)

K. A. Gourlay,

1978, "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research." *Ethno* 22(1)

(原刊《中国音乐年鉴》1993卷)

2. 西方民族音乐学的后现代主义宣言

——《音乐实践的描述与描述的实践》评介

美国民族音乐学学会1989年的麻省剑桥年会上有一个关于民族志的专题,称为“音乐实践的描述与描述的实践”。四位学者从民族志的角度讨论了一系列概念,其中最重要的是“反映框架”说,即文化现象(包括音乐)本身只是非文化现象(如社会、政治和经济)的反映。学者们还自我批判了西方的制度、思想体系以及“西方中心论”。正如后来一位民族音乐学家所说的:“民族音乐学,如同其姐妹学科人类学,正经历着一场对我们使命的信心危机,即对我们的‘客观性’丧失信心。最痛苦的是,我们已逐渐将自己看作敌人、殖民主义者、帝国主义者、剥削者的一分子。”(贝克尔,1991)① 这一场旨在“建立新方法”、“推翻德高望重者”的“震动”据说源于1980年代中期以来的三种文化人类学专著,即:《文化的困境》(J. 克利福德,1988)、《写文化:民族志的诗学与政治》(J. 克利福德,G. 马库斯,1986)以及《作为文化批评的人类学》(G. 马库斯,M. J. 费希尔,1986)。再早则可回溯到1970年代的一本书《文化的阐释》(C. 格尔兹,1973)和一篇文章《重新评价民族音乐学学者在研究中的作用》(K. A. 古尔雷,1978年)。

(一) 1990年美国《民族音乐学》(34)[3]杂志以专题论丛的形式刊载了1989年年会上的这些论文。以下为笔者的译介。沃特曼的《我们的传统是一个非常现代的传统:流行音乐和泛约鲁巴认同的结构》,论述流行音乐

① Beck, Judith, “乌龟,哗众取宠的噱头与民族音乐学——短评一则”,刊《民族音乐学》35(3),1991。

如何促进了西非尼日利亚“泛约鲁巴社会”的认同[①]过程。文章基于两个主要观点:(1) 文化现象应置于更大的政治-经济网络中考虑,这一外部视角包括意识形态、社会结构、当地经济状况以及世界资本主义体系等。上述局外力量应是局内力量——文化单元本身的组成部分。(2)从人类学的文化涵义、文化融合理论来看民族音乐学的“变化”论,着眼点已不限于某一民族或传统本身,而在于各群体的相互影响和融合,即在一个统一的文化融合的框架里体现着现代与传统、外来因素与当地因素的结合,这是认同的前提。

接着文章从历史的角度论述了约鲁巴认同过程的发生和发展以及现状。指出19世纪两支被遣返的黑奴群体——在塞拉利昂受过教育的沙罗人和来自巴西和古巴的阿玛罗人——形成了基于当地传统、又面向更大世界的一种现代黑人文化,开始了约鲁巴的认同过程。大大推进这一过程并使之延续到20世纪的则是当地的新闻、出版事业以及政治、宗教、语言、文化等运动。泛约鲁巴的认同过程今天虽广泛存在,但根基浅薄。所谓操约鲁巴语的各民族却没有共同的文化体制,如既没有统一的约鲁巴语,也没有统一的约鲁巴音乐。所谓“约鲁巴传统音乐”要么指历史上各王国的一些重要体载,要么指跨族群背景中自称约鲁巴人的地方性的表演风格。然而,作为文化认同框架的统一的约鲁巴民族的形象,尤其是那些与尼日利亚-欧美资本主义世界体系关系密切的个人的形象,正日益站稳脚跟。约鲁巴认同感的凝聚一直取决于各群体的相互影响。地方-国际两种层次的政治、经济网络促使人们感到自己的文化从属于一个更大的文化集合体。人们往往把约鲁巴看作是一个由各个地方组成的无差别的整体。

流行音乐正处于上述政治、经济网络中,并从中得到活力。这种音乐是富有想象地塑造“约鲁巴社会”的特别手段,即始终将社会关系描述为声音的关系,正是这些“关系”构成了约鲁巴的认同因素。

当代约鲁巴流行音乐的两种主要风格是通过录音家喻户晓的juju和世俗化了的fuji(原是穆斯林戒斋音乐)体现的。这两种体裁都将赞美歌和社交舞音乐的两类传统功能结合了起来。通过大众媒体广泛传播,并在城市夜总会演出。

程式化的演出生动体现了社会等级制的传统原则。领唱者总是赞美歌

---

① 认同(identity),指个人或群体与他人或他群体在心理上的趋同,即寻求同一性的过程。

歌手，演出报酬的大头归他。队长与队员、领唱与合唱的社会差异也体现在服装与空间关系中。队员站在乐队长背后或侧面。在 juju 乐队里，乐队长穿无尾小夜礼服，队员则配以约鲁巴长袍。有的乐队长穿昂贵的透孔织品，由穿暗灰色非洲旅行服的队员衬出其光彩。20 世纪 50、60 年代的乐队以保护性的半圆口袋型围着乐队长，令人想起当地社会秩序的模式。20 世纪 70、80 年代的乐队表现出美国拉斯维加斯式影剧业的影响，队员的队列从乐队长两翼伸出。但主要形象仍是乐队长“鹤立鸡群”。

约鲁巴流行音乐的听觉结构也体现出社会等级制的价值观。如 juju 乐队由三个半独立的单位组成。吉他声部组成为：领奏（或独奏）、节奏性支持的次中音和低音吉他。语鼓手在重复的支持音型相影响而建立的节奏基础上作即兴表演。赞美歌歌手的侧翼是以合唱支持的其他歌手。领唱－合唱的基本关系在乐队各部分内均体现了出来。由这些微型等级制交错产生的听觉完型（Gestalt，格式塔，即经验的整体）可以看作为一种理想化了的社会秩序：局部性的网络以大人物为中心而编织起来，如商人靠顾客的欢迎、酋长靠族人的支持而获得财富或权力。

一种既相互负责，又机会均等的伦理观也体现在流行音乐里。约鲁巴器乐中，各部分互相衬托，整体取决于各部分的互相影响。按照约鲁巴的观念，力量也是通过交际关系而产生的完型过程。某某之所以有力量，仅仅是因为他能维持由自愿支持者所组成的大网。现代室外庆典上的 juju 和 fuji 的表演——富人以此夸耀自己的声望，奋斗的企业家进入精英阶层，城市穷人则得到免费食物、饮料和娱乐——具体体现了上述价值观。

对音乐秩序和社会秩序二者相似的隐喻不只限于形式结构上。约鲁巴人认为“好的音乐就是好的组合”，他们有一种感觉结构影响着自己的经验。juju 或 fuji 的表演不仅意味着理想社会的结构，也意味着该社会相互影响的文化精神或“感觉”：强烈，生机勃勃，繁杂，变动。

统一的约鲁巴传统这一观念是现代才发展起来的。流行音乐表演中所规定并再现的主要价值观将约鲁巴描绘成一个社会，基于共同的语言、政治利益、文化精神和血缘关系。通过音乐比喻，将约鲁巴社会想象成一种固着于社群价值观的等级制度。我们感兴趣的目标越大、范围越广、越遥远抽象，音乐比喻的效果就越大。音乐融合的风格，在声音、空间和动作中体现着既有深厚传统，又现代的社会形象。约鲁巴流行音乐描绘了一个约有 3000 万人的想象的社会，一个总的“约鲁巴王国”的形象（很大程度上

剥夺了各地区的特性),体现着社会生活理想的感觉结构,并在一个统一的文化融合的框架里体现着新与旧、外来与当地因素的结构。

(二)格雷尼尔和吉鲍尔特的"再读权威著作:人类学与流行音乐研究中的'他者'",讨论人类学所提出的一个中心问题——"他者"的含义,引证了许多权威说法,然后再以流行音乐研究检验这一概念。"他者"(Other)即他群体,非我所属的社会群体,同"我们"(We)相对。本文中"他者"还指他文化、他民族、他音乐等。西方("我们")传统上将非西方的民族和文化定义为"他性"的,但现在西方人类学家正对这样的描述进行反思。因为人们感到世界正在通过技术、传播、人口运动而迅速一体化。

作者先从历史的角度来看 nation 的两重定义的形成。在西方的主流社会科学(包括人类学)的传统内,他者的定义主要产生自 nation 的概念。nation 指社会组合的形式,但现在也涉及社会阶层、亚文化、性别、年龄和族群性(ethnicity)这样一类状况。然而作为概念,它仍是一个模糊的术语,既指民族又指国家。

在 12 世纪的欧洲,nation 原指民族,即某一个人类群体,其成员由于复杂的历史过程而有着诸如语言、习俗和信仰等共同的属性。然而近 18 世纪末,文化的意义几乎完全被北欧社会中发展起来的新兴的政治经济观念所取代。地理与政治的准则成了决定因素,产生了 nation 的另一个定义——国家,指一个国家所控制的空间,或延伸开来指人类群体,其成员同国家融为一体,在自己领土内获得政权和自治。一个多世纪以来,两种意义都在使用,有时指政治实体,有时指文化实体,也有二者兼而有之的。然而政治意义似乎占先(如加拿大的魁北克)。

nation 的概念在人类学的研究目标——"他者"的定义中起了关键作用。人类学是强调文化的,可以说 nation 的基本概念是民族,但其国家的概念也对人类学有影响。在最近对民族志的讨论中,人类学专以非西方群体为研究对象的做法受到普遍质疑。人们感到"需要将西方人类学化",这样便构造出新的研究目标,同时在西方本国内进行新的"国内课题"的研究。这一经验层次上的变化表明了更深刻的认识论上的重新取向。导致对经典方法论进而对他者按"民族"一说下定义的典型方式进行审视。

对非西方民族的研究,过去传统上集中于"空间、时间上独立的社会文化单元。"研究所涉及成员常常有共同属性的群体。因而他者往往按 nation 作为民族的文化意义定义为基于社群(communal)关系,而非社团(associa-

tive)关系的群体。

他者以往常常等同于居住在别处的民族，这一种族中心的思想不仅仅为西方世界所独有。然而按西方历史看，则在很大程度上是从殖民主义框架中衍生而来的。经典人类学的论述因而曾有意无意从具主宰性的西方人特有的优越地位出发，描述被主宰的非西方民族。今天，殖民主义的知识体系中的思想－认识领域也应受到审视。尤其要重新评价人类学将非西方的他者当作唯一研究目标的做法，应提出界定他者的新的理论准则。例如“交替的人类学”，即西方可以研究非西方；反过来，非西方也可以研究西方。

nation 的政治意义密切联系着西方资本主义国家的兴起和扩展，可看作欧美大都市政治、经济利益融合的结果，即社会秩序带来了对经济市场的控制，这在殖民地达到了高峰。注意政治和经济这一历史融合才可能理解人类学研究他者的传统途径，即在背景中研究非西方的民族和文化时，何以普遍依仗政治－经济的准则。例如倾向于基本上否定地将非西方群体描绘成无国家、无文字、无阶级、无意识形态的社会——这些特征长期以来是人们用来描述非西方的所谓“原始”民族的。此外，垄断资本主义的经济理论同样也渗透到最有影响的人类学文化理论之中。

政治的准则可能也影响了他者这一研究目标的经验结构。很少有人研究整个民族，人们多选择较小的群体——尤其是部落——作为分析单位。一个部落常常被当作占有某一领土的一个族群，以其特定的政治、经济组织方式同整个民族的人口区别开来。主流人类学很大程度上不赞同基于政治经济学的概括性观点，而以专注小规模实体来反对政治经济学的全球同一化倾向，这样可能有助于以一套特定准则在地方层次上研究非西方民族。

对 nation(民族或国家)界定人类学研究目标——他者——所起的中心作用，现在正按认识论、理论、方法论等含义重新加以评价。如界定认同过程时，不再把 nation 看作是首要的，学者们倾向于检验在某些特定的经济、社会、政治条件下，个人和群体认同的各种方法。过去的研究目标——民族，曾是稳定不变、易于观察的固定实体或无差别的群体。因为其他的社会差别形式如性别、年龄、阶级等多半不受重视。

近年来，认识论上重大的重新取向确已开始。虽然上述旧观点正在被新的框架所取代，“他性”仍去留未定。然而它不再是异国化倾向的同义

词，也不独指外国的个人或群体。显然有重要的“差异之处”，如性别、年龄、生理/心理缺陷，超越了所谓的民族界限。“他者”不管是指群体，还是指个人，现在都被给予主体地位，而非客体地位。如向民族志提供资料的人已不再仅仅是被研究的“客体”，而成了参与的“主体”。普遍的同一性几乎完全消失，个性和亚群体的现实已更重要。结果，认同过程被看作是由冲突、趋异与对抗构成，而过去则认为是由秩序与相似构成的。

同一性也许仍旧反复出现，但不再涉及某一民族实体，常常被说成是新的世界政治经济的结果。那在很大程度上归因于大众传媒的发展。但学者们对世界性的政治经济、对“世界文化”的同一性一致予以批评。世界性的政治经济不应从“上面”独自强加于个人和群体；确切地说，它是一套制度、社会关系和经济实践的综合，是社会地、历史地形成的，是个人和群体在各自环境中造成多重不同现实的目标。世界政治经济不应混同于地方的现实。强加的世界政治经济格局注定会产生逆效应。如 1970 年代，国际音乐工业日渐强大，在新征服的非西方市场广泛销售其产品，虽然有助于跨国音乐的发展，但也产生了用当地方言或语言（而非英语）演唱的、具有民族风格、地方风格的流行乐和摇摆乐。

作者认为，流行音乐同文化、同世界政治经济都有联系，又涉及“他者”，因而是一个理想的可以检验上述理论的领域。

研究者首先要构成自己的研究目标。如什么是流行音乐？“流行”是什么意思？流行音乐怎样同群体和社区相关？对流行的意义的论讨或是定量的，如销售额和电台播放时间；或是定性的，专注于人们通过音乐建立起的特殊关系；或是比较的，分析所谓的古典音乐、爵士音乐或传统音乐；或是政治的，研究有影响力的音乐制度和商业企业。

在界定生产和大众销售的条件或界定音乐的商品形式时，一般认为媒介是关键因素。研究者尤其专注于生产、传播、消费和销售的复合网络，因而突出媒介和音乐工业之间的关系。研究对音乐生产和接受过程的控制和管理，涉及到录音工业的发展和经营、商业性录音的冲击、大工业中音乐家的地位。有种观点认为，大工业控制决定了整个创造过程；另一种观点则认为，大工业只是音乐创造中一个重要的合作因素，而非唯一的决定因素。

学者们考虑到了国际贸易和销售、跨国生产网络及大工业。随着市场加剧全球化以及大众媒介的大大增加，人们不得不注意文化认同的问题。

由于害怕全球同一化，他们也研究音乐的同化、抵制、融合等现象。

大多数的流行音乐研究者至今都是北半球的西方人，这些研究主要涉及一些特定群体（即他者）。如：青年、各种（下层）阶级、黑人、亚文化和妇女。这一趋同是流行音乐领域论述他者的特别方式的征兆。传统的人类学方法中的他者集中于“非西方”；在流行音乐中，他者似乎相当于“别处”（同“此处”相对）、“少数群体”及“被压迫者”。是否可得出结论，这些“他者”群体的音乐在文化上、社会上最有意义，比西方占主流地位的男性、中年人、白人、操英语者、中产阶级等群体（即“我们”或“我群”）的音乐更能说明问题。若是如此，可断定他性即在音乐之外，例如在年龄、阶级、种族或性别方面。这一假定体现了“反映框架说”，藉此音乐仅仅被看作更重要的文化、社会或经济现实的镜像。[①] 流行音乐研究现在所面临的挑战是：按音乐实际构筑的——而不仅仅是反映的——“差异之处”来说明音乐的特征。

审视同人类学相关的他者，结果表明有许多新的取向，其中三点很突出：客体－主体（即被研究者－研究者）关系中的他者的定义；结合微观－宏观维度的混合分析；以他者中常常隐含着的“我们”来看二者的关联。上述三点可得出流行音乐研究新方向的许多前提。

（三）如前讨论，传统人类学对他者的定义过去多置于以民族为取向的框架内，新途径则在世界政治经济背景下考虑他者，将宏观（国际）同微观（地方）两种分析维度结合起来，尤其是对世界政治经济在地方层次上所起作用的论述。如流行音乐研究一直由宏观分析主宰，最近才更注意地方的实践。

图里诺的《音乐民族志的结构、背景和方针》一文则以作者本人在秘鲁安底斯山区的文化参与，阐释了当地－全国－国际这一三重时空背景如何影响了当地音乐现象的变化。文章开头指出，1980 年代社会科学中一个焦点是：如何说明社会决定因素（即作为结构的思想）和个人实践（形成结构、又为结构所决定）之间的辨证法。这里也包括理论和实践之间的辨证法，反对结构主义将二者对立起来的僵硬的二元论，也反对在学术上过分突出

① 这种框架在其他思想流派中也有体现。如在马克思主义意识形态理论中，经济基础是上层建筑（文化意识形态）的反映。又如在结构－功能主义理论中，音乐这一文化现象被认为是它们社会功能的单纯反映（据原作者注）。

结构和规则，强调要通过科学的客观手法具体描述其他民族的生活。

文章首先引入了布迪厄的“内在习性”(habitus) 概念,[①]即个人实践和客观结构之间的中介。人们通常的内在存在的方式和对世界认知的方式，是对结构的反应,也是实践的基础。而德·塞尔托的“策略”说[②]则避免强调结构是抑制实践变化的方法，强调实践的创造性和可变性。文章认为上述两种概念是互补的,加在一起便概括了研究实践和结构辨证法的一些重要参数和方法。作者进而指出,个人实践相对的可变性和社会决定因素的本质都将依背景而不同。这样，文章引出了要论述的中心——背景的比喻概念:“由小径穿越并连接着一圈圈不断扩大的同心圆。”

作者以 1986 年 5 月 3 日秘鲁南部农村柯尼玛地区艾玛拉人的受难节为例。这次节日规模很小，原有的多种音乐舞蹈表演大多被取消了，仅表演切卡萨亚社区一种用横笛(pitu)伴奏的“阿恰齐库姆”舞。因为那一年该地区人口锐减，有的去安底斯山东坡种植经济作物去了，有的移居城市了。该社区舞蹈演员和乐手太少，只得破例邀请其他社区的人参加，这样作者也应邀参加了横笛伴奏。

节日的食物不丰盛，也没钱再买一组新笛子，因而无法保证调音。两个本社区的人吹中音笛，比低音笛高五度，比高音笛低四度。另两个来自别的社区的人也吹中音笛,但他们的笛子比低音笛高四度。他们加入后，有意相对而站，不谐和地比对方低一个平行二度。

合奏声音不佳，且乐器本身调音就不精确。作者即吹比低音笛高四度的中音笛，但在两个外乡人加入之前，作者用不同指法和当地中音笛手一起吹出高于低音笛的平行五度调。外乡人加入后却不调整指法，当他们发现作者的笛子调音同自己的一样，便示意作者站到他们一边去,同他们一起吹。有一段时间,作者往返于两组中音笛之间，最后他还是另借了一支低音笛,免去了麻烦。

休息时,作者私下告诉几个乐手发音有问题,中音笛调音不一致,却得到断然否定的回答。可是按作者所了解的当地音乐表演的审美、社会参数来看,演奏的发音和乐器调音是很重要的。但为什么不公开议论,乃至完全否认表演中存在着问题？什么不按习惯买一组新调音的笛子？什么允许外

① Bourdieu, Pierre,《一种实践理论的概观》, 1977。

② de Certeau, Michel,《日常生活的实践》, 1984。

人参加?

若考虑到柯尼玛的社会风尚和变化了的条件，这些问题就能回答了。人们从这一地区大量移居他乡，而表演者及其经济上能承办节日的人大大减少。面临新条件的限制，人们策略地灵活行事。混合社区的合奏胜过完全没有合奏，主办人考虑到自己的经济能力，只能尽力而为了。虽然如此，笛手的社会－音乐行为显然符合当地的社交行为。合奏包括来自别的社区的人，但他们却按主办社区群体内的社会风尚行事，看上去似乎来自同一村子。

人人都意识到发音问题，如中音笛手分立两边，而且演毕后也私下议论发音问题，可就是没人公开提出。这正是该地区艾玛拉人古老的行事方式。因为有一种平等主义、社区团结和避免矛盾的文化精神，人们在公众社交背景里通常不注意要求他人，更不用说纠正或批评他人了。总之，社会从俗行事——不招惹别人注意自己——这在柯尼玛是很突出的。而且人人参与的形式要求，当然要优先于听觉效果是否完美。

在这一节日里，社会关系由于内在习性而构成，这一观念是至高无上的。对这一层次的结构作出反应，也有策略的问题。例如调音与本地不同的中音笛手示意作者同他们站在一起演奏，以加强合奏中他们这一方。这一竞争的举动违反了社区公众场合下通常互相合作谦让的风气，就节日中大多数行为而言，违反似乎是例外，但毕竟这些人是外人。虽然合奏中每个人一般按群体内的社会风尚行事，但按柯尼玛当地社区间关系特有的竞争精神来看，也许残留着一点紧张关系。

影响这个节日的更广的背景和结构至少可回溯到1920年代莱古亚总统将秘鲁深深置于国际资本主义关系之中，还有胡安·贝拉斯科总统始于1969年的教育改革和经济改革，这些都伴随着人口增长和土地短缺，从而助长了移民。如贝拉斯科总统所宣称的，国家资本同时将安底斯山民看作劳动力和消费者，以及对当地人一贯的主宰，这些因素对这一层次的结构和背景都很重要。

背景和结构在同心圆中再扩大一圈，我们就面对资本主义内部的主要矛盾，以及西方国家对秘鲁这类国家的帝国主义方针。在这一层次，背景可包括下列情况：吸引国际银行贷款给秘鲁，吸引国际资本投资，以及秘鲁某些精英集团对资本主义的向往。这些情况反过来又造成这个国家与西方同化的教育改革、经济改革，直接影响了内地的安底斯山区人民。

为了探索特定的实践或事件中所包含的具体的历史复杂性，必须重构形成这一复杂性的决定参数。[①] 这样，背景概念的扩展，就应结合特定历史时期的、联系着更广阔背景的现实社会关系。

因此，审视背景的步骤是:逐步分析穿越各个同心圆的小径。如柯尼玛地区、秘鲁全国、总的国际资本主义关系，以及它们怎样被表述。我们可向任一方向移动，从西方国家的经济方针到柯尼玛表演者的策略，后者进一步由行为者的内在习性所表明。这一特定的大、中、小背景的结合点便产生了不常见的、极不合谐的笛子演奏。

文章最后一部分论述了民族音乐学描述的实践。其中最重要的一点是:西方思想在当今世界日益扩大的影响。如东非许多人接受了西方的表演背景(如表演场地的剧院、舞台和录音棚)为合法性的最终检验和有效性的某种证明。音乐实践要能再生产、要系统化、要为音乐工业积累经济资本，否则纯属浪费。同此相关的则是以音乐作品为取向的势力，如墨西哥一些当地表演者从前的传统是非职业化的、不上舞台的，现在却以自己所灌制的唱片、舞台竞赛和音乐会证书奖状以及可以作为民族志的“资料提供者”而让西方学者注意他们。又如在秘鲁安底斯山区学校里儿童懂得自己的音乐有五种音高，却不懂得“阿恰齐库姆”舞的表演融合了不同形象:山里诸神、剥削的西班牙人、动物以及怪诞、滑稽和神圣等现象。仅教他们音高，而不教他们安底斯世界观中的强调对比、互补、相似，以及对抗等方面的复合性。西方音乐学论述的方法和风格进入了全世界的学校，许多地方的教育甚至无异于“西方教育”的同义词，似乎白人到来之前，当地没有学问，即好像只有一种认识方法。作者将上述问题称为“民族志描述的危机”。并呼吁西方学者以“实践理论”、辨证法的策略来对付自己思想中“帝国主义的控制体系”。

(四) 布鲁姆在他对前三篇文章的评论中首先阐释了图里诺的同心圆比喻——多重背景说，进而提出背景理论中还可分出“近景”和“远景”以及“背景-中景-前景”等分类。接着批判了“西方中心论”。他指出，三篇文章的作者都关注“权力与知识相互包含”(福柯,1975)[②]的方式，关注人

---

① 这一说法见S·霍尔:《马克思论方法的手稿:读1857年〈“政治经济学批判”导言〉》，1974。(据原注)

② M.福柯,《监督与惩罚》，1975。(据原注)

类怎样同时分属几个强弱不同的互有重叠的群体。民族音乐学家要反对“权力中心即真理中心”(哈韦尔,1986)这样的理论和实践,西方思想不应是主宰的工具。若无法避免植根于帝国主义事业中的实践(如人类学的实践)所造成的损害,我们可以摧毁我们的学科(民族音乐学、音乐理论、音乐史、民俗学及人类学)中既定的事实与准则。人类学和民族音乐学需要重新创造。

布鲁姆还提出了一些观点,其中最重要的有(1)批判了西方分析思想中分离结构与内容的倾向,指出文化不是自律的,应辨证地处理音乐本身与其环境的关系,“盲目使用纵聚合、模式等分析手段”“而不考虑环境,就会犯错误”。(2)提倡“唯物主义的知识论”,打破学者(主体)与被研究对象(客体)之间的界限,人类既是“所研究的客体”,又是“传播的主体”(福柯,1975)。民族音乐学应是人与人交往的结果,是“寻求有关其他群体音乐传统的知识的人和给予这种知识的人之间的互相影响”,学者应与当地研究对象合作,参与当地的音乐实践。(3)提倡“研究人、社会、音乐和舞蹈”,跳出“族群中的人和音乐、传统的社会和音乐”这类框框。他最后呼吁,研究不应有中心与边缘之分,全世界的音乐学者都应来参加民族音乐学研究,打破西方学者在该领域的一统天下。

“90论丛”这一组文章表明,如同在西方文化的其他领域,1980年代后期,后现代主义(或后工业社会、后殖民主义)思潮也进入了民族音乐学。其精神和价值观可概括为:去中心或非边缘化,非同一性,主张多元论,反形式和反有序,不满现状,不屈服于权威,冲破范式,标新立异。其中最重要的特征是非边缘化,非殖民主义和重建多元中心。具体表现在上述四篇文章中的倾向有:

(1) 运用后结构主义理论家福柯的权力/知识观,反对西方对知识的主宰中心;

(2) 以辩证法反对20世纪60、70年代曾风靡西方的结构主义二元论的分析方法;

(3) 强调世界各种文化间的差异性(文化相对主义),而非同一性(文化普遍主义),认为通过与“他者”的差异才能更好地认识“自我”;

(4) 研究以音乐文化进行群体认同的现象,强调长期压抑在边缘地带的“他群体”,即复苏次要的、非主流的、少数人(如青少年、妇女、移民、被压迫阶层等)的亚文化群体,如研究处于研究边缘的流行音乐文化等;

（5）破除西方研究者的中心与主体地位和非西方被研究对象的边缘与客体地位之划分，强调二者的结合，认为研究应是一种双向交流，人类学也要研究西方本身；

（6）以马克思主义政治经济学和辩证唯物主义研究音乐文化现象（如经济基础与上层建筑的关系），批判资本主义、殖民主义。

（原刊《黄钟》1997 年第 4 期）

3. 社会性别与音乐

近30多年来,在全球许多社会,妇女的社会-经济-政治地位日益提高,妇女有更多机会参与音乐创作、表演和管理。民族音乐学、人类学、历史音乐学、民俗学、文化研究各个领域的学者,越来越有兴趣了解各种文化中男女之间的社会和政治关系,正是这些关系或鼓励、或限制了男人和女人对各种音乐活动的参与。(Koskoff, 1999:XXVIII:537)

后现代思潮下的亚文化研究,往往找出个人与其所选择的群体之间的关系,因为每个人在各种群体中可占有不同层次的位置,这样可以以多种视角看待个体行为。(Slobin, 1992: 20)如"社会性别"(gender,区别于"生理性别"sex)这样的群体即是后现代研究中常见的,而且往往同"阶级"(class;有的情况下作"阶层"解)、"种族"(race; 或"民族",nation; 或"族群",ethnic group)、年龄(age; 或"世代" generation)等分类的视角放在一起来研究。这些由后现代的"差异"(difference)的概念派生出来的相互关联的社会群体,是后现代意识形态和政治的反映。这些概念又都是"认同"(identity)的参数,即与某一群体或亲和,或疏离,亦即划分人群的界限,音乐可以表达或加强这样的认同。

社会性别是从社会与文化的差异——而非人的生理差异——来区分男女两性,即社会性别由社会或文化习俗形成,是一种规范人们社会性别行为模式的制度或惯例(institution),或社会控制的手段。如同民族和阶级的概念,社会性别也能表明社会的权力关系及其意识形态。区分男女性别,分派给他们各自合适的社会行为,是很自然的。音乐体验的行为与活动(包括创造、表演和听赏)经常是区分社会性别的主要手段,藉此让人们学会适合的社会性别行为并使这样的行为社会化。(Stokes, 1994: 22)

社会性别的研究属于女性主义研究的范畴。据美国学者 Ellen Koskoff 的划分,女性主义音乐研究可分为三个互有重叠的阶段:1970 ~ 1990 年代,主要收集、记载、研究妇女的音乐活动;1980 ~ 1990 年代,着重于社会性别与音乐的关系的研究,研究各种社会中的社会性别的格局和运作方式,以及音乐创造如何加强、改变或批评社会性别关系;而 1990 年代以来,后现代的各种女性主义理论呈方兴未艾之势(如女性主义理论,同性恋研究,文化与表演研究,符号学,心理分析等),研究社会结构与音乐结构的关系。(Koskoff,2000:x)又据 New Grove 修订版中 Ethnomusicology(民族音乐学)条目称:1970 ~ 1980 年代主要是女性主义研究和社会性别研究,1990 年代以来则有许多关于性别特征,即性征(sexuality)的研究。(Stokes, 1999:392) 而目前在西方学术界,一般认为,1990 年代前倾向于较抽象的社会性别,之后倾向于较具体的生物或生理性别(sex)的研究。本文着重介绍西方民族音乐学(即音乐人类学)中的社会性别研究,主要涉及研究的方法论以及社会性别的意识形态对女性音乐创造和男女性别关系的影响等方面。①

1. 西方民族音乐学社会性别研究的方法论

自 1970 年代以来,女权主义学者日益注意研究社会性别和妇女在社会中的地位,提出了一些基本问题。如:男性和女性的二元划分是否恰当?男性和女性两个领域是独立自律的,还是互补的同质的整体?女性研究者是否受到男性的控制,即男性角度构筑的学术局限?这些问题有助于批判盛行的男性中心论所产生的偏见,有助于在更大的文化背景内重新界定女性的地位,有助于将社会性别作为一个专门研究的领域。

在西方民族音乐学中,虽然有不少女性先驱,也许是因为男性的主宰,很少注意女性不同于男性的音乐表现。文献中大量提到妇女特定的歌曲或体裁,但没有研究妇女的音乐活动。只是在近 20 年,由于女权运动和人类学的发展,才注意研究生理性别、文化构筑的社会性别与音乐行为三者之间的联系。关于各种文化中妇女音乐的研究开始出现。

1.1. 人类学的模式　人类学民族志有女性成年仪式、婚恋、生育、育儿

---

① 本文编译资料出处:第 1 部分根据 M. Sarkissian, "Gender and Music", *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan, 1992:337 – 348; 第 2、3、4 部分根据 E. Koskoff, "An Introduction to Women, Music, and Culture", *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Greenwood, 1987:1 – 19; 文中不再一一注明出处。

等记录，关注社会延续的方法，尤其是用仪式加强共同信仰和价值的方法，而音乐表演这样一种仪式正是达到延续社会性别基本价值观的特殊手段。如许多文化中，妇女有担任葬礼哭丧者的社会责任，这同她们的主要的家庭责任一样，也是理想的社会性别行为。一旦人们认可了合适的社会性别，音乐活动便可以提供促进两性关系发展的背景，尤其节日的歌唱舞蹈为青年人提供了恋爱的背景，如菲律宾马拉瑙人的未婚女儿传统上不出闺房，她们接触男青年的唯一机会是参加编锣演奏；而拉瑙人许多夫妻的恋爱史则开始于交流编锣和鼓的段子。又如许多民族的青年人借助口弦谈情说爱。这些都是通过音乐来表现社会性别的事例。

音乐行为的变化常常反映整个社会的变化。妇女日益增加的经济独立，为她们担任新的社会角色，即新的社会性别，提供了动力，并导致了音乐表演的机会。如犹太教仪式传统上禁止男人祈祷时听到女人的声音，女性不能参与任何仪式、更不能担任仪式领唱，但妇女地位的提高，使得犹太教改革派仪式上破天荒地出现了女性领唱。

美国音乐人类学家 Lomax（1968）采取一种不同途径，试图表明歌唱风格本身可以衡量社会性别关系，反映某一社会性别习俗的严厉和男女性权威的不平衡。紧张的发声，狭窄的音域和高度装饰的声乐线条，表明了妇女受压制的社会。相反，混合良好的合唱和松弛的声乐风格，往往表明社会的权力关系比较平等。

1.2. *结构主义二元对立的模式*　列维－斯特劳斯结构主义人类学的二元对立模式，对社会性别研究也产生了影响，如对同家庭－公众场合相关的男女的音乐行为的研究。

在区分男女的文化中，产生了各自独立的音乐领域（创造范围和曲目）。如妇女的职业乐队，专为妇女活动举行的表演（阿富汗），有特定的曲目（突尼斯）。在欧洲也是如此，虽然 19 世纪音乐学院的发展，允许妇女接受音乐教育，但她们就业机会仍旧较少，这样妇女常常自己组织乐团和室内乐队。

在男女区分不是很明显的文化中，妇女的角色和活动常常被认为是补充而非独立于男人，如印第安肖肖纳人的太阳舞中，由男人领唱，女人跟唱，象征男打猎、女采集的社会所需要的合作。

还有些区分男女活动的文化，无论自律还是互补，都提出了超越界限（超越了社会所能接受的行为准则）以及对越界的认可问题，如妇女在公众场合——即男人场合——表演时所发生的越界。这种越界常常让人联想到

妓女的活动。如在马耳他,白天在自家院子里唱歌的是良家妇女,晚上在酒吧在男人伴奏下演唱的女人被看作是妓女。在男女严格分隔的传统伊斯兰背景里,这种态度尤其突出。

男女对立还涉及自然-文化的对立。人声是最自然的乐器,但在许多文化中(印度、突尼斯、巴尔干、爪哇),妇女的这种自然能力强于男人,而男人只能借助乐器这样的工具来表现自己的创造力,这可以解释为什么在这些文化中,多由女人歌唱、男人奏乐。

1.3. *西方马克思主义的理论视角* 1970年代以来,一种来源于马克思主义的理论视角在人类学中影响日益增加。这种视角把文化看作是模写现存的社会剥削制度并使之合法化的手段。尤其关注社会不平等的关系,这种不平等驱动了隐蔽的不平衡的权利关系,而权利关系最适合于社会性别研究。

即使在男女角色互补的情况中,常常也有不平等的限制。如在印第安文化中即使男女的歌唱表演被看作是平等的,但有禁忌限制女性在月经期间参加仪式。印第安肖肖纳人中,虽然男女可以一起表演,但总是男人领唱,妇女若纠正或提示男领唱,会被看作是违反礼节。虽然在有妓女传统的文化里,妓女表演者也许比普通女性更为自由,但前者仍旧必须达到男性为她们界定的职业标准。

以性别为基础的不平等也表现在所谓的"权威结构"里。如:同女性活动相对立的男性活动总被看作更加重要,某些文化体系总是把权威与价值给了男性的角色和活动,而同时贬低女性的角色和活动。社会性别与价值的联系很清楚,如在阿富汗,乐器演奏是男人的特权,妇女只能演奏手鼓,而手鼓又不被当作真正的乐器。同样在阿富汗,女性歌曲价值低于男性歌曲。如妇女所唱的摇篮曲只用来哄婴孩睡觉,而男人演唱摇篮曲是为男人的社会娱乐的,评价较高。在这一文化中,女性的歌曲先得在男性曲目中确定才行,而且女性从不演唱古典或宗教曲目。在阿尔巴尼亚,妇女可以演唱男人歌曲,而且会受到赞扬;而男人唱女人的歌曲,则会受到藐视。

在公开场合演唱的妇女,除了会被联想到妓女外,她们常常还是社会结构的局外人。如突尼斯女音乐家一般是异族或异教的奴隶。在爪哇,在男人的饮酒舞会上的舞者通常是外村人。在印度和阿富汗,女音乐家常常来自世传的种姓。雇佣局外人,还可以认可原本不许可的行为,如爪哇的上述舞会,男人同外村的舞女跳舞,则没有违背不许同本村女人跳舞的道德框框

的限制(如允许身体接触)。

女性音乐家不受社会规范束缚,而且她们的社会地位低下,这有时反倒是好事。如突尼斯和印度的妓女,所受教育高于一般妇女。又如阿富汗妇女一般都鄙视游唱女歌手,认为她们是异族的大胆的外来人,但她们又羡慕那些晚会和活动,而且游唱女歌手在陌生人面前可以不带面纱,也可以自由出外旅行,还可以同男人讨价还价。

1.4. *文化研究和文学批评的模式*　音乐与社会性别研究的新途径来自文化研究和文学批评的模式,将西方马克思主义法兰克福学派阿多诺的思想,同一些后现代思想(如福柯、葛兰西、巴赫金等)结合起来,形成了所谓的"新音乐学"学派。(Herndon, 2000: 348)这些学者研究歌剧的文本,仔细审视妇女——既作为剧中人物,也作为表演者——的形象,不仅注意要求女主角死去的程式,也要注意歌剧中的种族主义和帝国主义倾向。探讨以这些文本为基础的意义结构,强调作为一种体裁的歌剧是以男人为中心的。如《露露》中,女性人物成了男人"出于自己需要、幻想和对女人的害怕"而投射在她们身上的各种角色的混合。女性角色不是圣人、便是罪人。有人又将这种论点扩展而包含了表演者在内,提出女主演的形象是男性构筑的幻想。而说到底,歌剧本身也是男性构筑的艺术形式。

1.5. *流行音乐研究领域*　英美社会流行音乐是近年研究尤其具有成效的领域。如"摇滚乐与性征"(1978)是研究摇滚乐与流行乐所固有的性别信息的先驱尝试。该文提出,摇滚乐是既表达也构筑传统的男、女性征的概念的手段,使表演者和观众都有明确的社会性别方向。男性是积极的参与者(雄赳赳、粗犷、咄咄逼人),女性是被动的消费者(少女流行音乐乐迷)。如同上述的美国"新音乐学"学派研究音乐本体阳刚与阴柔的描述,流行音乐研究也进一步根据音色、音高和节奏描述社会性别的定式,并联系男性主宰的过程。如区分出"硬摇滚",特点是坚硬、刺耳;"软摇滚",则是温暖、柔和、尖锐等。

有时社会性别界限模糊不清(这在主流民族音乐学文献中很少提到),在流行音乐研究中有很多讨论。20 世纪 60 ~ 70 年代,男女性别特征的传统渐渐融汇,尤其在英国摇滚乐中,如披头士的形象既非咄咄逼人也非哀婉;以及其他一些性别的模棱两可和"娘娘腔"。1980 年代,这种性征汇合一方面发展为"社会性别转向",另一方面同时包装成同性恋(英国)和非同性恋(美国)两种倾向。同性恋亚文化对各种风格都有重要影响。

民族音乐学学者得益于上述各种领域的研究与思潮,他们承认男女的特性在文化上是可变的,允许摆脱以表面自然的生物差异为基础的音乐分类。人们研究,在一特定社会体制下,音乐表演和行为怎样有助于维持社会性别差异。注意不要把社会性别与认同的其他基础分开。如年龄显然经常影响社会性别特有的行为,生育能力的丧失会减少女人外表的性征——如服饰和举止,却会增加其社会地位,并使其音乐表达更自由。此外,族群认同日益增长的意识会减少社会性别的差异,因为群体团结高于其他内部划分。

民族音乐学开始研究社会性别,开始纠正不平衡,倾向于研究女性,开始填补对妇女音乐行为与活动的知识空白,开始重新解释现存的历史资料。

2. 性别的意识形态

每一个社会都有自己独特的有关社会性别的意识形态(联系着该社会的政治、经济、社会、宗教等因素),这是人们社会性别的行为准则。需要对围绕着社会性别的意识形态(如性征)进一步作深层分析,说明这种意识形态与下列因素之间的关系:社会性别结构、男女社会性别关系的本质、以及这些因素对音乐行为的影响;还要反过来研究,音乐行为本身如何反映、象征社会性别行为。

一个社会的社会性别结构,反映了男女两性按照特定文化的社会性别意识形态,所构筑和维持的社会格局,各种格局呈连续统排列状:从完全的男性主宰直至完全的女性主宰(后者即完全的母系社会,现已少见)。

特定文化的社会性别意识形态对音乐表演的含义表现在性征上(sexuality,即性别特征,sexual identity),可从以下三个方面探讨性征如何影响音乐表演。

2.1. *性征表现的强化*　表演环境可以提供性别行为的背景,以至音乐表演成为性别关系的隐语。女性的性征表现为生理上的行经与育儿,有这样性征的妇女其音乐角色能够强化(或有时需要限制)自己的性征表现。女性的音乐才能,常常按照男性对女性性征的社会文化期望来加以界定,如在西方,妇女的音乐表演必须服从于男性主宰文化的经济利益和色情兴趣(或世俗趣味)。在男性赞助音乐表演的社会,或男性主宰的政治、宗教、经济领域需要青年女性表演者的社会、音乐行为必须能够提高女性的性征。许多文化都是借助于身体动作姿势、面部表情、服饰化妆来加强性征的;有时甚至美貌和性征比音乐才能更重要。

2.2. *性征的丧失*　年龄可以使性征丧失,进而会改变妇女的音乐作用

或地位。如希腊农村为葬礼哭丧的老妇身着黑服，既象征死亡，也象征性征的吸引力丧失。年龄的增长意味着哭丧机会的增多，即社会责任的增加和地位的提高。同样，巴尔干老妇是音乐传统的保存者，社会地位得以提高。也有相反的情况，如犹太人哈西德教派的老妇完全放弃了音乐活动。

2.3. 限制女性的音乐活动　对妇女内在性征的文化认识——如经期的禁忌和对女性性欲的恐惧，会促使分离男女不同的音乐领域，或限制妇女的音乐活动。许多社会男女两性的差异形成其他二元对立的概念，即性征的意识形态框架：如自然－文化，家庭－社会等。既然社会性别特征不一定同生物性别相符，男性和女性都可以越界而进入对方的社会性别，表现出与自己生物性别相反的行为。（如中国戏曲中的男女演员反串异性角色。但生理上作过手术的16～18世纪的欧洲阉人歌手和现代泰国“人妖”不属此类。——编译者注）

分离男女性的社会性别属性对音乐观念与行为都有深刻意义。许多社会将音乐活动分成符合其他象征性的二元对立概念的两个领域。如塞尔维亚－克罗地亚歌曲的传统划分“男人英雄歌曲”和“女人歌曲”，这一男女二元对立也表现在其他社会领域：如公众场合－私下场合，行为－感受，社会积极的行为－社会消极的行为，等等。马其顿社会对宗教仪式也有这样的划分：女人是旁观者，男人是参与者。因此，音乐角色和责任的划分，联系着文化上特定的、与社会性别相关的其他领域：男性－女性＝公开－私下；侮辱－恭维＝内部世界－外部世界；城市－农村＝多样－单一；歌唱之泣－哭丧之泣＝歌词少－歌词多，等等。

其他例子还有：突尼斯的女奴传统中，男女音乐领域的二元对立植根于基本的宗教结构和阶级结构，联系着其他的二元对立概念：宗教－世俗，神圣－鄙俗，富人－奴隶，器乐表演者－歌舞者。此外，在正统犹太人和阿富汗音乐家中，男女音乐活动有分工，联系着器乐传统－声乐传统、宗教性－世俗性之分。

在许多社会里，社会性别、音乐与其他文化领域的概念相互联系的一个结果是，分离了男女性表演的环境、体裁、表演风格。分离虽然是社会性别意识形态（所谓女性力量的污染性或破坏性）的结果，却可能是女性团结积极的催化剂。如在所谓女性主宰的苏里南马龙人中，许多女歌手显然向往用歌曲来反映自我形象，以表明她们看自己和别人看她们之间的差异。还有一种与外界隔离的女性聚会，在这样的场合，音乐表演的许多限制都没有了。这种分离有双重目的：给妇女提供社会可以接受的音乐表达的舞台，同

时也能用音乐表演来表达她们社会性别的特征——即性征。

3. 社会性别关系中的音乐

大多数社会性别关系的核心是权力的概念。多数社会是由男性主宰,但每个社会各有自己独特的方式来安排社会性别关系,或对立,或互补,但程度不一。社会性别研究归根到底是研究不平衡的权力和机会的关系。音乐表演提供了观察和理解任何社会的社会性别结构的最佳背景。因为音乐表演在社会性别关系中起了积极能动的作用,或维持,或"表面上"维持,或抗议,或挑战现存的社会性别的格局,通过涉及音乐的一些策略,如嘲笑羞辱,秘密语言,社会性别变换或逆转,社会"欺骗"等。从以上很多例子可以看到,音乐表演是如何维持现存的社会性别格局的,下文着重说明"抗议"、"挑战"、"表面上维持"这三种情况及其相关策略。

3.1. *抗议现存社会性别格局的表演* 这一类音乐表演为表达愤怒或性欲的需要提供了舞台。如北非柏柏尔人到婚嫁年龄的妇女,可以当着全社区用歌曲嘲笑羞辱她看不中的求婚者,或证明自己终止婚约的正当性,或用挑逗的言行鼓励求婚者。而男人则必须默默忍受。这类歌曲成为她们维护自己婚姻幸福、反抗父权定亲的有力武器。

另一种抗议手段是用秘密语言歌唱来达到抗婚目的,或表达大胆的性需求。秘密语言打开了同男性交流的渠道,亦是表达性征的手段。如婚礼歌和其他民歌里有关性的隐喻,有的如同谜语,有的只有女人圈子里才知道。

音乐表演也能用作象征性的社会性别转换的背景,允许两性间的交流,或调和两性对立。如加纳和阿根廷一些部族妇女采用男人的曲目来伸张自己的权力。在印度古典传统里,也训练女性音乐家表演男性曲目,以提升自己的音乐地位,也使妇女奋起废除同女性相关的寺庙-宫廷传统的体裁。

3.2. *挑战现存社会性别格局的表演* 如在西方流行音乐传统里,许多女性歌手厌倦了摇滚乐中常见的厌女症的歌词,厌倦了男性对音乐娱乐业的主宰,她们决定自己创业,用音乐赞美各种女性。又如印度的女性歌舞者拒绝传统的极其性感的舞蹈动作,这样有助于将印度妇女从性的定式中解放出来,也有助于她们摧毁依赖这种定式的歌舞表演传统。

3.3. *表面上维持现存社会性别格局* 所谓的社会"欺骗"的手段,是指言行不一、表面行为与实际行为的矛盾。这种"欺骗"或曰"掩饰",常常处于社会性别关系的核心,在仪式或日常行为中,短暂地转变性别,悄悄地用隐含的性欲的语言或威胁的语言乔装起来,隐藏明显行为的直接性,需要男

女双方合作进行“欺骗”。如巴西一个部族，传统上男方婚后须入住女方家中，而这里的社会性别意识形态却是男人比女人优越，音乐方面有一条规矩：男人不允许女人看他们的笛子，哪个女人若违反，男人则须教训她。但现实中很少实行，这种意识形态，或欺骗，或男女“共谋”，只是为了掩饰该社会男人脆弱的优越性，延续他们的这种幻觉或理论（不是现实）。这样，社会性别格局及其意识形态表面上得到了维护，但实质上是被违反了。

4. 结论：社会性别、权力与价值观

社会性别体系可以看作是一种权威结构。在许多社会里，男人的行为比女人的行为显得更有权威，即更有价值。人们往往要求女性体裁符合男性模式，否则会被贬低为不合正统。而且所表现的女性性征也会遭贬。

权威结构也就是权力结构，而权力与价值观的概念也交织在一起；二者都必须解释：为何盛行男性主宰和女性从属的权力现象。我们应该构筑一种模式，将权力、社会性别、音乐和价值观四者结合起来。人类社会的权力关系有压迫与平等之分，价值观有高低之分，社会性别行为有男性性征与女性性征之分，我们需要创造一种综合模式来研究音乐活动。在这样一种框架里，可以发现社会性别－社会地位不平等与涉及社会性别的音乐行为之间的相互关系。此外，还要研究音乐在界定、反映、维持或变化现有社会秩序和性别秩序方面，所起到的评价作用。

其他参考书目：

M. Herndon, “Epilogue, The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems”, *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000:348

E. Koskoff, “Women in Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd *Ed.*), Macmillan, 1999:XXVIII, 537

“Foreward”, *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000:x

M. Slobin, “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology* 1992 Vl. 36, No. 1:20

M. Stokes, “Introduction”, *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Berg, 1994:22

“Contemporary Theoretical Issues”, in “Ethnomusicology”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd *Ed.*), Macmillan, 1999:392

（原刊《交响》2003 年第 2 期）

4. 族群性,认同与音乐*

[英] 马丁·斯托克斯(Martin Stokes)

音乐学家科曼(Joseph Kerman)曾经很同情音乐人类学家的困境,"他们在似乎五音不全的人类学会议和圈子里,拼命让自己的声音为人们理解"(1985:181)。经过大学社会学系、政治学系、文化研究系乃至艺术史系对音乐至少20年的充分讨论后,人类学家已没有更多的理由再维持如科曼正确指出的"五音不全"了。然而,就音乐学而言,根据早期音乐学影响极大的杜撰,音乐领域仍旧被认为是一种特殊的、几乎是社会以外的、自律的体验。(但已有对音乐学"研究对象"的解构,见内特尔1989年的文章。②)而音乐人类学家在他们研究的社会中所探讨的音乐,却往往被人类学家认

---

* 本文是斯托克斯(Martin Stokes)所编的论文集《族群性,认同与音乐,音乐的地域构筑》(*Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Berg: Oxford, 1994)的引言部分。译注,下同。

族群性(ethnicity)这一概念是指对人类任何群体的区分和标识,并将被认同的群体与其他群体对比,涉及"我者-他者"(即"我们-他们")这对二分标准。虽然建立对比和标识的界限,但其特征是流动性的,有多种层次,尤其同自我认同、阶级、种族、社会性别等划分族群的范畴相关。

认同(identity)原是心理学中人的自我概念。在社会学领域,指个人认为自己与所处的特定的社会地位、或文化传统、或民族群体的统一。有时,该词指个人或群体固定不变的特性、标识或身份。(以上均据《人类学词典》,吴泽霖,上海辞书出版社,1991)

② 即"莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究"(B. Nettl: "Marzart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", *Year Book of ICTM*, 1989),译文参见《浙江艺术职业学院学报》2003/4;译介参见"'莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究'及译者评介"(《中央音乐学院学报》1991/4)和"内特尔的结构主义人类学倾向"(《中国音乐年鉴(1992)》。(后两文分别见本书第十二章、第六章)

为不是消遣的玩意、就是神秘的东西,这种偏见影响久久不散。按照一般解释,音乐人类学家不会研究构成语言和视觉“真实生活”(社会现实即由其构成)的各种事件和过程。音乐人类学家虽然不同意,但常常只能忍受,至多是满足一种不稳定的边缘地位所带来的些许好处。

上述只是一种粗粗的特征描述,但是有斗争,这一斗争也有问题。也许人们会说,这一反应是要夸大音乐的意义,展示一种社会的现实世界,其中只有对音乐包罗万象的定义。这一反应却得到了列维-斯特劳斯的认可,虽然有一点想入非非。在他的《生食与熟食》(1986)中,他认为神话思维的本质可以在音乐里看到。构成神话思维结构的平衡、倒置、均等、同质,可通过比较运用巴罗克和古典创作技巧的曲目来展现。对列维-斯特劳斯来说,就像战后的序列作曲思维(尤其是布列兹),音乐涉及可以无限扩展的纯粹抽象结构(Levi-Strauss 1986:23)。

列维-斯特劳斯在其《从蜂蜜到烟灰》——一本论述“音乐”的书中,唯一涉及美洲印第安人关于音乐与乐器的观念的部分只占较短篇幅(1973:360-470)。然而,音乐人类学家后来认为,音乐在南美印第安社会里具有首要意义。西格研究巴西兴古河上游的苏亚人,将自己的专著称为“音乐的人类学”(musical anthropology)(1987)。这一阐释逆转了梅里亚姆关于“音乐人类学”(anthropology of music)(1964)的重要描述——“研究文化中的音乐”。但是音乐不止是一种发生“在社会中”的事物。西格认为,一个社会也许可以被认为是发生“在音乐中”的事物,这一点富于启示;正是通过音乐和舞蹈表演,人们认识了苏亚人社会组织的基本方面(尤其是半偶族——两个群体组成的部落——的从属关系),知道社会的时间维度通过仪式来表现,并了解了他们完整的宇宙观。作为整体的苏亚社会也许可以按照他们的音乐来加以了解;如西格所指出,“苏亚社会是一支乐队,他们的村庄是一座音乐厅,一年是一首歌”(1987:140)。西格的专著是有力的论据,首先克服了音乐研究和社会研究的理论分野。它是一小批研究“遥远”部落民族的最新音乐人类学专著中的一部,从中我们必须从头重新考虑我们从前的区分:仪式与技术,文化与自然,音乐、舞蹈、言语与其他交际形式等的区分(也见 Feld 1982)。但是人类学家应怎样利用这类见识,来洞察更加类似我们社会的那些社会?在我们自己技术化、工业化的生存中,仪式化的音乐已经边缘化,其余的如跳交际舞、泡酒吧、听音乐会、夜晚在家听新 CD、白天听广播,都是用来填补工作(或至少是工作日)以外的闲暇。

但音乐常常似乎不止是填补其他事情以外的寂寞。

可是现代性所形成的社交界和文化界(即工业资本主义的秩序,民族国家,世俗理性主义),若无音乐,也许难以想象。我自己对"现代"本身的意识,完全是通过音乐定型的,那发生在赫里福德郡偏远的英国圣公会唱诗班学校。在我乘火车旅行之前,我就听过了奥涅格颂扬现代火车的《太平洋231》的录音。那天是圣灵降临节,我们走出小教堂时,梅西安的《享天福的圣体》的音响从管风琴中轰鸣而出,暗示着世界上许多激进、剧烈和竞争的变革。音乐显然是现代生活的一部分,也是我们对现代生活的理解,说明了我们对其他民族、地域、时代和事物以及对上述一切同我们自身相关的事物的了解。

表演与地域

当我们考虑音乐怎样给予我们地域感时,这一点尤其清楚。按吉登斯的说法(1990:18),地域(place),或地点(locale)"指社会活动具体的地理背景"。他还指出,现代性一个明显的结果是"幻觉般地"将空间从地域中分离出来,因为地域已被"远离它们的社会力量所完全渗透,并按这种力量来塑造自己"(出处同上)。这一错位要求一种摆脱焦虑的重新定位过程,或者用吉登斯的措辞"重新植入"(reembedding)(同上:88)。在我们"重新定位"的无数种方法中,音乐无疑起到重要的作用。音乐事件——从集体舞蹈到播放卡带或CD——唤起并组织集体记忆,展现地域的经历,其强度、力量和简单是任何其他社会活动所无法比拟的。通过音乐构筑的"地域",涉及差异和社会界限的概念。地域也构成道德秩序和政治秩序的等级。在爱尔兰民谣中一再出现的地域,或从爱尔兰酒吧的自动唱机、英美爱尔兰移民社区所听到的"乡村与爱尔兰",即是明显的例子,即通过与移民所处的世界的关联来界定道德群体与政治群体。在这一特定的重新定位过程中,所涉及的地域、界限与标识(identities)具有大型集体的性质。人们同样能以特异多元的方式、运用音乐来为自己定位。例如,私人收藏的唱片、磁带或CD,明确表达了若干套极其特异的地域和界限。只须对我们自己的音乐实践作片刻的思考,便令我们深切认识到我们自身所拥有的大量的标识和自我。

音乐象征社会界限的想法,对用人类学的方法研究音乐也许是一个明

显的出发点。然而,音乐人类学家,还有人类学家,对结构主义的主张——表演仅仅反映“基本的”文化格局和社会结构——已经不太感兴趣。首先,如科恩所指出,“任何事件或过程或结构以某种方式复制一个社会的文化精髓,这种观点现在已经完全被推翻了。”(Cohen 1982:8)按照布迪厄(1977)和塞尔托(1984)的看法,应该反过来,把社会表演看作是一种实践,即在某些限制内,意义得以产生、得到操纵,乃至被嘲讽。如本卷所有作者所强调的,音乐和舞蹈并不仅仅“反映”地域的层次,而是提供手段来调适、改变地域的层次。私人收藏唱片、磁带和 CD 的事例说明音乐可以用来跨越世界上我们自己地域的局限,构筑穿越空间的轨迹而非设置界限。还有另一个例子,认同城市体裁,这样使农村向城市的移民能够把自己从边缘化的无产阶级改变为城市精英,“变成”“彻底的”中产阶级,成为以某种方式代表特定移民利益的群体。

音乐并不仅仅提供预先构造的社会空间的标志,也提供这一空间变形的手段。再举一个例子,表现地域的老套的记录片和广告片不仅仅反映已经“存在”的知识。它们预先构造会被以后的经历证明的、有关其他地域的知识,这一知识具有独特的作用,能够界定、控制成问题的“其他地域”。如老式的土耳其软糖广告中表现“东方”的增二度音程,同土耳其音乐几乎没有关系,但却以我们自己的音乐语言,告诉我们一个想象中的暴力和性压抑的世界。这些根深蒂固的形象同时证明,西方有正当理由把东方作为集体性的性幻想的基础,也允许西方政府在石油供应受到威胁时,对中东国家发动战争。还有,体重超重的意大利歌剧演唱家那流行的形象和声音(时下因广告而非常时尚),向西北欧的人们展现出一个腐朽、感官之乐的地中海,在我们集体的历史神话里,我们可以同时将其想象为“欧洲文化”的根子和起源,并用之于推销旅游业和廉价劳动力。显然,上述这些音乐形象并不只是反映“其他地域”的知识,而且还以重要的方法预先制造这些地域。

其次,如音乐人类学家近来一直坚持的,重要的是,这类仪式中的音乐舞蹈不止是应置于某一背景中理解的静态的象征客体,而且这些音乐舞蹈本身也是其他事物发生的特殊背景。重要的是,如果要使某一社会事件“发生”,不仅仅要有音乐表演,而且还要有“好的”表演。复杂的美学词汇,或包含复杂语义范畴的单一术语,可以表现形成或终止某一事件的节奏和织体中那些细小、变动的微妙之处。如西非约鲁巴人的“阿里亚”(ariya)——新传统的庆典(包括命名、婚礼、葬礼和商业等),少不了“居居”

(Juju)音乐家的各种肢体表演(有当地各种名称);同样,有种仪式事件,在爱尔兰称为"克来伊克"(craic)和"尼亚"(nyah),在希腊、巴尔干和中东用阿拉伯语"凯义夫"(keyf)或"热夫克"(zevk)表示,都表明音乐和仪式之间的重要关系。没有这些特点,那些术语在某一特定社会中无论如何表达,仪式事件都不能达到预期的联系和变化。

因此,我认为,音乐具有社会意义,多半是因为音乐提供了人们辨别标识和地域的手段,还提供了区分标识和地域的界限。本卷撰稿者以实例说明了音乐表演、听赏、舞蹈,以及论述、讨论、思考、写作音乐的方法,提供了构筑和调动族群性和认同的手段。"音乐"被当作模糊的一类,这一事实已不是问题;从本卷的文章来看,显然,音乐"就是"任何社会群体所认为的那种样子,这相悖于1960年代音乐人类学本质主义的定义和对音乐的"共同特征"的探求,也相悖于音乐学分析的以文本(如乐谱——译注)为取向的技术。

族 群 性

族群性也许是一个更成问题的词,但因为各种理由而仍旧有用。巴特的重要文章(1969)在分析界限构筑和维持时创立了这一术语。族群性可以按照界限的构筑、维持和调适来理解,不是按照填补界限内的空白这样假定的社会"本质"来理解。族群界限界定、维持社会认同,这种认同只能存在于"对立与相对的环境"里。因而族群性这一术语表明人类学主要关注的分类问题。它允许我们转向,从界定音乐"内"基本的"真实的"标识痕迹这样的问题(即许多民族主义的、本质上是种族主义的民俗学和民族志显然关注的问题),转向另外一些问题:社会行为者怎样在特定的地方情景里使用音乐,以此来树立我们和他们之间的界限,维持二者之间的差异,以及如何用"真实性"(authenticity)这类术语来证实这些界限。

本卷中查普曼的文章说明,重要的总是类别,而非内容。"凯尔特"音乐的巨大意义在于以下事实,即虽然那是一个严格界定的种类(作为二元对立中一个浪漫的"他者",如欧洲边缘对中心,凯尔特对盎格罗-撒克逊或法国),但其内容五花八门,相对没有界定。因而"凯尔特"音乐往往容易理解,可以参与,并超越国界。因此,它使人们得以进入"凯尔特王国"的领域,而那原本是因其他复杂的因素——如凯尔特语——或因从理论上、实践

上难以维持不变的政治认同，而让人们无法进入的。因而，为音乐体验分类的某些方法，造就了“凯尔特音乐”，它当然不是真实的“凯尔特性”的残余，这种“凯尔特性”有待于人们在凯尔特世界中演奏的许多不同的音乐风格和体裁中发现。

“真实性”是一个术语，常常在研讨班上受到人们质疑。显然，真实性和认同的概念密切相关。真实性一定不是音乐、音乐家及其同观众关系等的属性。它甚至不是本雅明式的独特“氛围”，专注于同机械复制音乐相对立的现场音乐。我们往往犯这样的错误，听到一个词，就认为同其相关的各种事情要么相同、要么相似。相反，我们应该看到，“真实性”是一个有很大说服力的推断的说法。它专注于谈音乐的方法，如对局外人和局内人同样说“这对音乐真的是很重要的东西”，“这是区分我们和其他人的音乐”。以推论构筑、界定、利用真实性的方法，在本卷一些文章（尤其是查普曼、科恩和斯托克斯的文章）里得到讨论。这种角度使有兴趣的人类学家能够不再把音乐看作一种有某些可界定的特性的固定实体，而是一种广泛的实践和意义，几乎没有重要的或同社会相关的相交点。不了解当地的状况、语言、背景，便不可能了解这些实践和意义是什么。如阿登纳所指出，完全“要求从内部向外看”族群性（1989：111）；对族群性的音乐对策也是如此。

然而“主位”的视角不是事情的终结。族群性决不能在其所植入的更广泛的权力关系外来理解，如人类学家对该术语一些公认的批评所表明的。这一点现在比过去更加清楚。今天“种族”（ethnic）的概念（尤其在新闻语言里）是指一个经验的领域，欧洲一些最激烈的冲突正围绕其进行着，尤其是在前苏联的“种族冲突”、波斯尼亚的“种族清洗”和英国城市里的“种族暴力”等背景下。或许这将标志同“种族”浪漫的概念——即我们自己社会遥远的边缘处那些无害而丰富多彩的“民俗”——最终的决裂。

群体正按照其表明自我－他者差异的能力在界定自己，但是，殖民主义、主导和暴力的问题必须考虑。承认差异很少是互惠的。主导的群体在差异面临他们的利益时，以一种或直率或“婉转”的激烈，反对构筑差异。族群性遭到强烈压抑，并从主导群体的分类体系中被排除出去。几乎没有一个社会差异的领域不遭到人们这类措辞的异议。当我们审视族群性和认同在音乐表演中起作用的方法时，我们不应忘记，音乐是不那么单纯的方法之一，因为其中主导的类别或被强加于人、被遭到人们抵制。本卷玛戈万和帕克斯的文章分别讨论殖民化群体和飞地群体中音乐如何作为认同标志，

主导和从属的关系尤为明显。如所讨论的巴基斯坦兴都库什山脉中的卡拉沙人的音乐表明,上述这些外部的关系对内部关系有深刻含义。仪式音乐表演提供了主要手段,可以在社交场合调和平等主义的文化精神和宗派领导人之间的激烈竞争所产生的矛盾。

在许多情况下,强加的主导分类所产生的暴力常常发生在音乐表演中。本人直接经历的两个例子能够说明这一点。一个有争议的界限似乎一再受到音乐家审视,并为他们所强调,那即是北爱尔兰的"爱尔兰"与"英国"之间的界限。爱尔兰新教徒7月12日的游行是鼓笛军乐队炫耀武力的奢华表演,几乎全是年轻人,游行是为了纪念1690年清教徒在博因河战役中战胜爱尔兰天主教徒。他们也把贝尔法斯特市中心界定为北爱乌尔斯特省清教徒和英国统治的领域。乌尔斯特省清教徒社区继续主导各个层次的政治生活,但是日益增加的天主教徒人口(现在在许多市议会和选区已占大多数),以及英国政府无能为力的窘迫,已经开始侵蚀这种主导。

这些游行咄咄逼人。游行中的音乐表演和旗帜所表现的好斗精神并行不悖,行进中的奏乐者也几乎不隐藏自己的大男子气概和霸权主义。人们伴着鼓笛,唱起亲英的《乌尔斯特自愿军之歌》,尤其是通过共和军地区时。鼓笛乐队中的低音兰贝格鼓是清教徒社区骄傲和完美的重要象征物,但同时也是很响亮的乐器,刺激人们的耳朵。鼓要求人们要么伴着鼓声的节拍行进,要么离开,别无选择。行进的路线不止一条,但是城市里听到鼓声的范围更广。

另一个例子是人们广为(但不完全正确)承认的"天主教"音乐。然而"爱尔兰传统"音乐是公众娱乐空间强烈政治化的多种方法之一。政治问题发生危机时,定义的问题就很重要了。虽然博祖齐(希腊长颈琉特——译注)和其他外国乐器(如在查普曼论"凯尔特"的文章中所指出)并不削弱音乐的"爱尔兰性",但吉他会削弱。一位吉他手光顾一家盖尔人体育协会俱乐部,不顾其他乐手的冷淡,决定插入他们的演奏。人们要他走开,告诉他吉他"不是爱尔兰乐器",因为此时是"爱尔兰集会"。最终他走了,但已使人们败兴。第二天他受到蒙面人袭击,被人用斧子砍去左手。也许人们没有告诉我最重要的细节。如果那只是友好的警告,要证明下面这一点也许是夸张了,即爱尔兰音乐是一种人们准备为之奋斗、以维持其所希望的纯洁和真实的东西,是我应该小心对待的东西。然而它所传达的是一个当地乐手的表白,在音乐背景中构筑的划分"爱尔兰"和"英国"的界限,如同射击

和轰炸一样，是政治暴力的一部分。

这一点同我们关于音乐的思维中的柏拉图特性相悖，我们认为，音乐这种跨疆界的“实体”，可以控制、规定、协调社会关系。我们的提供信息人也常常告诉我们这样的事例，向我们展示一个音乐舞蹈珠联璧合的世界。这样我们很难想象音乐与暴力联系在一起。在土耳其黑海地区，我的信息提供人不断告诉我，霍戎舞“使我们大家在一起”；霍戎舞队列延伸至全世界，全球和平指日可待。但是我记得有一系列戏剧性事件；有个人在舞蹈时，发生争端，被对手一枪打中肚子；几周后，在我旁边跳舞的一个小伙子，因为注视一个老太太的孙女，被老太太用原木般大小的木头几乎打昏过去。这些舞蹈场合，实际上似乎不允许暂时搁置日常敌对的亲属群体界限和男女界限。相反，舞蹈使被这些界限分开的人们更加接近、冲突一触即发。舞蹈有时的确可以暂时搁置怀疑，但并非一定如此。

认同与民族国家

音乐深深加入对主要分类的宣传之中，成为第三世界新兴国家手中的工具，或者说成为那些在新的社会形成中有最大利害关系的阶级手中的工具。这种控制主要是通过国家对大学、音乐学院、档案馆的控制和影响而实现的，并通过国家媒体传播。这些过程也许被简单地认为属于国家的高压工具，或被理论家大肆喧嚷地捍卫着。把这些过程看作是一种意义的领域，也许更有益，即介乎于杜撰的意义和“传统”给予的其他意义之间，而这些传统是职业音乐家，乐器制造者，媒介策划人及其观众，都必须面对的。

无论如何看待这些传统，界定、构筑民族风格常常会有问题。谁来界定？雇佣（或委托）谁来做繁重的准备工作（包括改良乐器，训练音乐家，建立档案和曲目）？这会影响现实音乐世界中哪些根深蒂固的利益？这类工作会被接受还是被拒绝？贝利在本书中讨论了这些问题，其背景是：广播实际上成为唯一手段，藉此，构成现代阿富汗的各族群的综合体（即所谓的民族国家——译注）可以得到一致的民族认同感。音乐是至关重要的武器，而不仅仅反映国家的文化政策。他指出，创造独特的“阿富汗广播”风格的，是综合形形色色计划的意外的最终结果。阿富汗理论家的意图，不同于专家的意图，后者要将意图付诸于行动。虽然印度北部的兴都斯坦的“拉伽”和“塔尔”，波斯的“伽扎尔”，普什图人和塔吉克人的“吉利瓦利”等形成的混

合体裁,现在被认为是阿富汗音乐,很受人们喜爱,但情况并非总是如此。如贝利所说,阿富汗广播紧密连接着现代特点的改良主义,因此随着1929年国王阿玛奴拉汗(1919~1929)的废黜,广播电台被催毁。

为什么要这么麻烦地把音乐现代化?答案有不少,但并不能完整地解释上述一切现象,可是针对不同情况,有不同程度上适合的解释。一般在交流不足时,广播便成为宣传民族团结观念的重要手段。不发达国家的广播常常用于公共场合。1935年在土耳其民族主义改良主义鼎盛期,该国内地就有4 834台登记过的收音机。这些乡村收音机存放在乡村"贵宾室"。因而,在土耳其民族形成的关键阶段,教育计划(传播土耳其"新的"语言,历史,民俗),新闻公告和新批准的代表土耳其欧洲标志的音乐体裁,便成为乡村内地公共空间的财富。国家通过拥有技术和通过审查制度排除竞争体系,从而控制媒体,这种控制是社会控制的工具,专制主义国家很少会忽略。然而,值得指出的是,媒体控制社会,不可能滴水不漏。意义不能完全控制,技术很少不出差错。例如,西方古典音乐在上述时期几乎没能吸引土耳其村民。村民要么仅仅关掉收音机,要么更糟,用收音机听频率容易调到、功率更大的埃及广播。想通过音乐得到认定——土耳其人是欧洲人,而非阿拉伯人——但适得其反。近年来录音和声音复制技术的快速发展,有争议地普及了录音和听赏,结果削弱了国家的控制和音乐工业的垄断。

但是,为什么常常极其贫困的、正在实现现代化的国家,花费那么多钱财来建立音乐档案,来发展作为学术的民俗,训练乐团和学术人员,建立学校和音乐学院?我们也许要先看一看音乐常常起什么作用,而非考虑音乐代表什么(二者不总是一回事)。音乐总是共同活动,以特别的组合形式将人们——或音乐家,或舞蹈者,或观众——聚到一起。通过观赏这些社会组合的音乐,可以得到有力的情感体验,其中就可以"体现"社会认同。通过音乐激活的关系可以把社区作为一个整体——确实也是社区人们相聚的唯一场合之一。因此,在某些社会,音乐和舞蹈是唯一手段,藉此,更大的社区圈子得以形成。

对正在实现现代化的民族国家背景中的地区和社区(它们不认可国家性的计划)而言,音乐舞蹈常常是声明对立性差异的方便而又合乎心理的方法。如就南非黑人复国主义的教堂音乐而言,上述这些方法差不多体现了一种基于各自社区道德价值观的不同的社会秩序。音乐舞蹈同社会自由、性经历、酗酒、吸毒等的类似联系,将这些公共音乐活动确定为生活中生

机勃勃的、令人愉悦的一部分。愉悦包含于其中,这一事实极其重要。如福科一再指出的,通过定义什么“是”愉悦,以及是否允许愉悦,还有,反过来通过抵制那种控制,这样,愉悦便成为政治经历中的重要领域,控制的焦点。愉悦,自由和一种节日气氛同音乐舞蹈的联系,所造成的体验显然是“不同寻常的”。也许正是这一点,将本书所讨论的各种认同和“日常”的界限构筑与维持(许多论述族群性的人类学著作所关注的问题)区分开来。即使经历不同寻常,音乐舞蹈(或谈论音乐舞蹈)确实鼓励人们去感受他们如何同自我的本质,同他们的情感,同他们的“社区”的接触。也许正是为此理由,霍尔(1976)所论述的“通过仪式抵制”涉及亚文化群体的仪式,即主要通过音乐以及同音乐相关的行为的仪式。正如音乐表演展现主导的公共价值观,它也能有力地、从情感上展现社会结构中的竞争性原则。媒体的控制也为国家提供了反控制的手段。

音乐风格可以象征民族认同,其方式复杂且常常矛盾。“民族”作曲家的意义是很好的一个例子。本书中玛赫的文章,叙述波兰知识界如何根据波兰民族主义变化中的背景不断为肖邦重新定义。肖邦是世界作曲家,很少有波兰农民音乐的体验。在世纪转折时新独立的波兰,他显然代表了波兰对欧洲普同文化的贡献。在这一仪式中所颂扬的是作曲家在国际文化背景中升华波兰音乐认同和达到天才地位的能力。因此对于波兰在20世纪初期欧洲的政治作用,肖邦体现出人们的一种幻想。其晚期浪漫派风格本身还意味着革命,以及个人与世界的斗争;对一个新兴民族国家的理论家,他是一个极其合适的形象。然而这种构想在社会主义的波兰完全反转过来了。颂扬肖邦是因为他坚持自己的根基,拒绝遵守资产阶级的浪漫主义美学。

理论家似乎可以自由决定,定义民族风格时,什么准则在起作用,即使环境不允许这样定义。瑞利的文章指出,音乐可以提供象征手段,藉此,现代化的知识分子如安德拉德(Mario De Anderade)为整合巴西似乎互不相容的民族多样性提供理由。他想象一个用音乐统一起来的巴西,综合了欧洲、非洲和美洲印第安的标识。他的研究为自己提供了坚实的基础,触发了以后一代对社会-民俗的研究,试图产生实现非种族理想境界的手段。瑞利的文章研究了以后几十年巴西人类学和民俗学研究中这一想象的族群性,以及人们如何在变化中的政治环境里使这一族群性转向并为之重新定义。一种风格、一个作曲家或一种构想的多族群的民族音乐认同,产生于特定的

意识形态环境。本书中贝利、玛赫和瑞利的文章说明了背景的多样性以及在这些背景里运用对策的多样性,那并不是“重新发明传统”这样包揽一切的概念所能解释的。

我们在明显殖民的背景里看“传统”音乐时,便能看清这种挪用传统的性质——一种内在的文化殖民主义形式。英国以牺牲[非欧]混血儿的融合形式为代价,在西非促进“部落”认同及其音乐,因为混血的商业精英对英国的经济利益形成了实质性的威胁。还有一个略为不同的例子,西方关于“东方”的观念的作用,如赛义德1978年关于东方主义的重要批评,对今日的中东音乐家含义非同小可。法国的东方学家戴尔朗热坚持他自己模拟的突尼斯宫廷乐队,并用之反对“新”乐器(如簧风琴),还要恢复老乐器和老体裁。1932年开罗的阿拉伯音乐大会展示了他的一种合奏(此时他已去世),演奏的音乐在当时就已过时。他所用过的如北非马格里布的琉特琴乌德和城市流行声乐体裁伽扎尔,今天仍见之于突尼斯,这一事实说明事情已发展到这样一种地步:这种文化殖民主义的形式,以其秩序、理性和真实性的思想,继续在中东起作用。

杂交与差异

显然必须将音乐看作是象征活动的领域,这对民族国家极其重要。民族国家促进超民族实体的形成已不是例外,这样他们可以坚持有权参与文化和政治活动的领域(土耳其参加欧洲电视歌曲大赛是很好的一个例子),也有权控制这一领域(如埃及主办1932年阿拉伯音乐大会的例子)。凯尔特,阿拉伯,非洲,地中海,欧洲等音乐,仅提及其中几种,在大赛,节庆,大会和旅游宣传中被重新定义和构筑。音乐经历的这一极其广泛的领域,不是音乐人类学家喜欢的领域。沙文主义的努力实在太明显,舞台上的“民俗”同它声称所代表的东西很少有共同之处,音乐舞蹈疏离了它们真实的背景,脱离了环境,它们的流传便没有什么价值。这些事件几乎不是“流行的”,很少声称有什么高层次的艺术价值,但是这些事件中有大量的音乐经历。在这些事件里,音乐家、观众和媒介构筑背景,于是,意义得以产生、控制和调适。

本书中本人的文章研究这样一个事件,一群黑海土耳其音乐家的爱尔兰之旅。主办者将这一事件看作是一次音乐交流;土耳其音乐家想给对方

某些东西，作为回报，也想得到某些东西，即体验爱尔兰音乐。在酒吧聚会的微型政治生活里，意义参数如何界定，舞台如何处理，最终还有组织者和音乐家如何平静地竞争，这些方式对爱尔兰人和土耳其人都肯定是不寻常的。然而这些方式也许确实说明了一个更具普遍意义的过程，即极其灵活、富于创意地构筑族群性，这种族群性日益常见，正是旅游业、“世界音乐”事件和媒介将不可能相聚的音乐家和观众聚到一起。甚至现在，对他族音乐的感觉使音乐家们不知所措，他们以自己的音乐和世界观，去努力弄懂那些音乐，使之具体化，使之不那么复杂、困难、利害攸关。尽管全球参与存在语言问题，但这些事件是权力斗争。体裁与风格意外并存和“相近”所带来的乐趣，某种后现代理论所颂扬的符号学式的自由参与，这类想法几乎没有恰当处理日益常见的“多元文化的”音乐事件所具有的复杂性。归根到底，在这类事件里无论其他什么在进行，音乐总是一种公共展示的形式，国家和其他社会群体为了自我宣传而有意控制这一形式。

为什么音乐对“综合”各种族群性那么重要，最后一条理由是，音乐家似乎常常以成问题的方式颂扬族群的多元性。世界各地的音乐家对体裁有一种拼拼凑凑的态度，以自己的方式捡起一种体裁，加以变形，并重新诠释。在爱尔兰音乐聚会背景下增加乐器和风格（我就听到过阿帕拉契山区、布列塔尼、罗马尼亚、保加利亚、法国艺术歌曲、犹太克莱兹默乐队甚至美国德州墨西哥人的孔洪托[conjunto]等风格），对北爱尔兰极端民族主义分子是成问题的，如我先前的故事所充分说明的。英国摇滚乐里的黑人音乐风格已经成为一些研究的题目。智利的“新歌”（Nueva Cancion）利用安底斯山区音乐的异国情调。地中海，历史上就有基督徒、犹太人和穆斯林之分，也有一些明显例子。如希腊的瑞贝蒂卡（Rebetika），土耳其的阿拉伯风格曲，以色列的米兹拉伊（Mizrahi）摇滚乐，甚至安达露西亚的弗拉明戈，都颂扬一种东方的“他者”，那在官方的民族主义话语的语境里是极具颠覆性的，因为官方显然摈弃自己内部的“东方”，认为那是往昔落后的表现。官方反对邻国所体现的有害的“他性”，并以此来界定自己的族群性，而人们却这样颂扬族群多元性（那存在于其试图控制的我们大致称作流行音乐的东西中），这种颂扬总是一个潜在的威胁。

从前让音乐人类学家关注的问题，形成了作为本书各章基础的一些当前经典的研究，这些问题是：如何以及为什么接受不同风格。音乐人类学家经常指出下列事实，在社会变化的背景中，音乐很少稳定。梅里亚姆

(1959)指出在对“文化接触”过程的理解中,音乐资料富有价值,对保留和变化的实验领域进行音乐层次的敏锐观察。“文化接触”有两个方面引起音乐人类学家持久的兴趣。首先,是被吸纳到更大的政治实体中的小型孤立社区里所发生的音乐渐变。因为作为一门学科的音乐人类学是在美国发展起来的,北美印第安人变化的经历提供了最合适的参照点。“小”社区音乐家对外界侵蚀的反应是常见主题。最近在欧洲,鲍曼在讨论苏丹北部的米里人面对苏丹国、阿拉伯语和伊斯兰教在米里山区的扩张,怎样试图按自己的方法用歌舞重建自己的社区(他称作“重新整合”)。虽然苏丹北部的阿拉伯语的音乐语汇渗透到米里人的“磨石歌”中,但是苏丹流行歌曲(如歌颂城市爱情的“达路卡”)[在米里人中仍然]只有未婚姑娘可以唱,一旦结婚就不能再唱。同社区以外世界基本上不平等的变化关系因而得以控制,并按社区自己的方法加以象征性地处理。外界通过音乐被“归化”了。

整合与“归化”音乐差异是形成音乐族群性的一个基本过程。再举一个完全不同的例子,在巴西印第安苏亚人的宇宙观和他们的音乐实践中,他们所有歌曲都来自自己社会外——据说是由动物世界教会他们的,或者学自于邻近部落。每首歌都整合并控制来自苏亚以外社会的一种因素。然而,苏亚歌唱的背景和风格使得所有的歌曲都变成他们自己的,而且这些歌曲都用来“维持多元族群社会的认同”(亚玛逊河-兴古河上游有多个印第安族群,互相来往,参加对方的典仪。)(Seeger 1987:105)。

讨论构筑城市、尤其是移民认同中音乐舞蹈的运用,也已成为常见主题。1956年,米切尔指出卡来拉舞的重要性,因为它是在前北罗得西亚铜矿地带重建、重述移民认同的焦点。美国大多数城市大量的移民社区(以及“熔炉”意识形态的滞留力量)再次成为美国音乐人类学家自己家门口的田野工作场所。后来的“城市音乐人类学”研究讨论了移民社区在感知认同的过程中,产生了不同程度的同化,反文化融合,以及代沟差异,也讨论了由城乡移民所改变的城市环境(Nettl 1978)①。

移民和难民会认同主导群体所创造的流行体裁,尤其是这些体裁与想象的农村和道德未败坏的社会秩序(如爱尔兰的乡村和西部音乐)有感情连接点,或者它体现了参与城市上层生活的愿望(如西非的“上层生活”音

① 即内特尔主编的《八种城市音乐文化:传统与变化》(1978),译介参见本文译者文章“西方城市音乐文化研究理论概述”,刊《音乐艺术》2003/2。(见本书第十章)

乐和得克萨斯州墨西哥人的奥克斯塔(orquesta，意为“乐队”——译注)，或者更简单，成为继续干职业音乐家行当的唯一方法(如阿富汗难民音乐家的例子)。坚持对抗性的差异或许也可以更好地运用这些流行体裁，如常见的政治难民的情况，他们的政治观点要么受到宗主国社会的鼓励，要么仅仅为其所容忍。

族群性，阶级和媒介

城市移民社区重新构造农村认同及其音乐舞蹈表演，表明了族群性和阶级认同之间的复杂关系。移民社区的族群性和阶级认同，难以区分，尤其是在一个群体为另一个群体提供几乎所有的廉价劳动力的社会里。当然情况往往不那么简单。资本主义经济快速但极其有选择的流动性及其主导的意识形态，使阶级关系难以发现。佩尼亚(1985)研究“美国”和“墨西哥”两种认同之间的关系，他认为，墨西哥移民中的孔洪托(conjunto)和奥克斯塔(orquesta)之间的区别，标志着接受和不接受主导意识形态(即在美国熔炉中被同化)的两类墨西哥人的差异。不仅标志这一区分，也提供手段使墨西哥人可以向上层流动，以认同奥克斯塔而非孔洪托，公开同“纯粹”的中产阶级联系起来。奥克斯塔的符号系统准确地反映了得州中产阶级“矛盾的阶级位置”。重要的是，佩尼亚承认，最终很难固定划分这两种体裁及其音乐家和观众。孔洪托音乐家和奥克斯塔音乐家之间保持着某种流动性；风格的一些方面互相流动。最后，孔洪托和奥克斯塔的出现是因为墨西哥裔美国人开始把自己同非墨西哥裔美国人对立起来。不应该断言，认为讨论阶级的分析是方向不对，而应该下这样的结论，即较之阶级就是音乐风格这样的简单化模式，阶级、族群性及其音乐三者间的关系要更加复杂。

在音乐的“符号群”(sign communities)之中，阶级很少保持前后一贯。阿多诺也警告过这样简单化的概念，所谓一个阶级可以简单地同文化表现的音乐风格相比较；(实际上)体裁带有社会整体中各种矛盾倾向的标记(Adorno 1976:69)。此后的马克思主义理论家寻求一种更加灵活复杂的方法，以形成阶级和音乐关系的概念。亚文化理论以更明显的葛兰西理论研究这一复杂情景。亚文化向主文化借用，改变、反用其符号，重新创造一种现成材料拼凑的东西，虽然里面主文化的符号仍旧看得出来，但是却形成一种完全不同的、颠覆性的整体。就音乐而言，战后流行文化的材料基本上是

主文化的和声－旋律乐汇(属于18、19世纪维也纳传统),但这种乐汇通过重复、速度和音量,织体和音色因而被颠覆了。主文化通过音乐工业和媒介,为了自己的目的,试图重新利用这一空间。就在它这样做的时候,亚文化群体发现了新的风格标准,以此表现同主文化相对立的变化了的"差异"。其窍门就在于领先一步;摩登风格,"其隐含与外在的东西一样多"(Hebdige 1979:52)。关键在于摩登风格搅乱了主文化识别其组成部分的企图。

族群性在以下这方面很像阶级:对它们的限制或排斥,都常常按照主导群体的分类体系(其主导动机是控制、征用有潜在问题的"他者")。族群性和阶级亚文化的运转都脱离不了这一控制。它们常常必须在主导的分类体系里界定自己。这是所有"沉默群体"的特点,即所有这些群体(尤其——但不仅仅——是社会性别构成的群体)的认同表现要么受到主导群体的压制,要么不被他们承认。树立界限、维持界限的标准不总是那么容易看到,而且会很快转移,这使局内人的中坚分子面临局外人掠夺性的入侵时,必须重新界定自己的族群性或阶级亚文化。这种以音乐表现族群性的复杂方法,在下面例子中是有意义的。演奏大量各种不同音乐的"爱尔兰"音乐聚会,其意义部分在于"聚会"场合,部分在于使一切潜在地"爱尔兰化"的乐器和表演风格。斯堪的纳维亚的爱尔兰音乐爱好者以及美国的音乐人类学家和民俗学家(在爱尔兰音乐圈子里,他们都像老套的滑稽人物),他们都专心致志于真正的曲目,但恰恰错失了许多"爱尔兰音乐"聚会核心的整套风格。

我一直认为,族群性(还有阶级亚文化)在音乐中界定自己的手段时,需要考虑界定群体与被界定群体之间的权力关系。在界定的过程中,一种重要有力的因素是录音工业。流行音乐的媒介技术化其本身很少影响音乐家和观众对真实性的感知,尤其因为新的录音技术不再意味着对大公司如同以往那样依赖,而是确实通过说唱乐(rap)、嘻哈乐(hip-hop)、瑞夫(rave)中的混录、刮擦和取样等新技术本身,形成流行了音乐生产的一个完整部分。本书中科恩的文章探讨真实的"利物浦之声"在利物浦如何按照一系列对立(技术/音响,合成/原声,人工/真实)而被构筑的方法,在这一过程里,利物浦主要是同曼彻斯特相对立。这样坚持地方性和真实性,同后现代主义的一个论点相抵触,即在追求瞬时的过程里,历史消失了,真实性被对外观的颂扬所取代。媒介工业促进了历史和真实性的瓦解,因为它毕

竟要向尽可能多的人出售自己的产品。这一瓦解常常被认为影响了听赏体验中有意义的“非地域化”。科恩认为,相反我们应该看到全球与地方的辨证对立,即真实性的地方语言保留了其意义。她的结论是,“利物浦之声”的产生最终是一种资源,通过它可以重新解释、重新定义低级的陈腐老套以及对英格兰东南部的依赖。

本书玛戈万的文章探讨的是,如何在澳大利亚流行音乐工业里重新塑造土著的地域概念。在东北部的阿纳姆地,葬礼上唱歌是最重要的仪式场合,此时,亲属、部落半偶族及其领土之间的关系得以申明、受到挑战。对这一表演中的审美和意识形态力量的理解,可以联系尧特胡 - 印迪(Yothu-Yindi)流行乐队的概念来看,即是某些群体和它们对领土的要求之间的某种和谐。最近的土著流行乐队,突出的如“软沙”(Soft Sands)和上述尧特胡 - 印迪(Yothu-Yindi),重新塑造了这一审美因素,以表达整个部落的团结。这一重新阐释表明了对土著和澳大利亚白人之间公正关系的想象,以及对他们政治空间和地理空间要求的尊重。

社会性别与认同

界限在音乐中“表现”的最后一个领域是社会性别的领域,它将本书里所论述的问题同历史音乐学、流行音乐研究和音乐人类学中已完全确立的社会性别研究联系起来。如拉·鲁在本书中所指出,乐器及演奏法不仅界定社会级别和等级,也界定社会性别。卡斯蒂格利昂的《礼仪书》有大量细节描述合乎礼仪的乐器,以及同表演本身相关的行为如何正确表达具有高雅社会性别化的行为。一个男人尤其应该使这样的努力藏而不露,因为这样的努力会把他的社会地位混同于职业音乐家——当时仅仅是仆人——的地位。他的技能应该表现得“天然而成”,而非后天习得。而一个女人决不应自己要求表演,而总是应由别人要求你表演,还要假装不愿意。即使那样,她也必须令别人确信自己不会演奏得太好;她的表演应该“甜蜜”,而非“熟练”。在这些叙述里,不难发现支持16到19世纪末欧洲整个家庭和性别意识形态的理想。因此音乐提供了男人学会成为绅士、女人学会成为淑女的手段。

既然社会性别是社会秩序和政治秩序的象征,控制社会性别行为就是控制那种秩序的手段,社会性别界限便不能同其他社会界限和政治界限分

离。社会性别界限表明了最根深蒂固的主导形式,这一形式提供了对他者的基本比喻,因而成为我们所有构筑界限活动中最最“顺应环境的”。区分男女两性,分配双方各自恰当的社会实践,这类界限就像区分社区的界限一样“自然”。音乐实践也不例外——男人成为较好的小号手,女人成为较好的竖琴手,二者同样“自然”。音乐实践常常是学会得体的社会性别行为、并使之适应社会的主要手段。

但还不止如此。音乐,如上所述,不仅仅强调或表现已经存在的差异。音乐,尤其还有舞蹈,提供了一个表现场所,使人们可以扩充界限,探索区分男性和女性的疆域。考恩最近对希腊舞蹈的研究(1990)是一个案研究。考恩认为舞蹈不是意义共有共识的领域,而是冲突和控制的领域。虽然舞蹈是社会性别社会化的重要手段,是男性和女性在仪式场合(如婚礼)的表现,它也是各种社会性别竞争的场所。但是舞蹈不是“常规”的行为:适用于舞蹈以外的规律,不一定适用于其内部。舞蹈最终可以理解为齐美尔所谓文化手段中的“游戏形式”,这些舞蹈符号学的解构无法合理地解释公然的暴力,而希腊农村社会的传统正是以这种暴力对付性偏常者的。

音乐家深深牵连到这些社会性别“游戏”的过程之中,即使主导(男性)的社会模式不承认这一点。将未婚男女聚集到公共空间的社交舞,在任何社会都成问题,因为这些社会遵循婚姻和家庭单元对性兴趣的限制,以此来想象社会秩序和道德秩序。音乐家是在控制社会-音乐空间流动这层真正的含义上,主持这些场合的(如沃特曼在西非约鲁巴人的阿里亚仪式的背景里所描述的),这一事实使得音乐家成为一般社会里有力的、也是成问题的人物。这一问题的程度,可以见之于某个社会要“去除”音乐家的社会性别这样的事例。在一些社会里,社会性别层次既是主导的基本象征、也是基本事实,那里的男性音乐家常常被描绘成没有社会地位、被动的同性恋和有变性倾向,或者至少不适于选作丈夫。相反他们被看作具有超乎社会的魔鬼能力(见托玛斯·曼的《浮士德博士》以及欧洲魔鬼小提琴的民间传说神话),或者有一种被激起的疯狂。虽然这类“他性”常常被解释具有赋予力量的临界起点(liminal)性质,但是不应该忘记,音乐家藐视性别上特定的社会法则那种形象,也有基本的对意识形态控制的功能。如地中海的人类学家一直认为,许多社会的道德秩序完全依靠社会性别的区分和对性征的控制;威胁这一秩序的行为,如音乐舞蹈,是一复杂的、充满矛盾的领域。去除音乐家文化上的性别是实施这一控制的一种方法。(18、19 世纪意大利保

持男童声音的阉人歌手是一个极端例子。)

本书意在表明人类学家如何运用音乐材料来讨论社会构筑,来探索和控制认同类别极其界限。也许没法回答这一明显的问题;进行这一探索时,音乐是否提供了手段,是否以任何持久的方式质疑这些界限?答案既有特殊的,也有一般的。许多东德学者认为东德流行音乐家在推倒柏林墙中起了关键作用。而在这一连续统的另一端,阿塔利认为,音乐预示了社会历史;一个时代的形式预示了另一个时代的社会过程。20 世纪的政治形式扎根于 19 世纪的政治哲学,而后者又表现在 18 世纪音乐形式的"胚胎"中。他那广泛、稍稍有点令人入迷的概括常常受到批评,但这些概括的优点是,它们表明,我们至少可以得出这样的概念:事物如何从音乐中产生。

至少可以说,音乐的"所为"并非总能按照简单的因果关系来探索。如弗里思指出:"音乐(流行音乐)所能做的是,使认同感起作用,那也许适合——也许不适合——我们所置身于其他社会因素的方式"(1987:149)。一种认同感可以通过音乐的表演、伴舞、听赏乃至思考而起作用。按照我们置身于其他社会因素的方式,这种认同感可以以狭隘沙文主义的意义或性别歧视的意义限制我们、诱骗我们,但也能够跳跃界限,让意外的更广泛的可能性起作用。社会人类学家有许多东西要向音乐研究学习,有许多东西可以贡献给音乐研究未来的发展。宏大阐释体系的崩溃,或至少是对它的幻灭,以及人类学家对日常生活中丰富繁多的创造的重新注意,为人类学家提供了机会,去观察、参与音乐这一社会创造的重要形式。这是一个机会,音乐学家,音乐人类学家和社会人类学家都应该及时抓住。

附:本书目录

1. Martin Stokes:引言:族群性,认同与音乐
2. Malcolm Chapman:对凯尔特音乐的思考
3. John Baily:音乐在创建阿富汗民族认同中的作用:1923 – 73
4. Zdzislaw Mach:国歌:民族作曲家肖邦的个案
5. Suzel Ana Reily:玛库那依玛的音乐:巴西的民族认同与音乐人类学研究
6. Martin Stokes:地域,交流和意义:爱尔兰西部的黑海音乐家
7. Sara Cohen:认同,地域以及"利物浦之声"
8. Fiona Magowan:"土地是我们的精髓,永远如此":澳大利亚土著的传统音乐与流行音乐的关系
9. Peter Parkes:卡拉沙歌曲演唱中的个人认同与集体认同:少数民族飞地音乐创

造的意义

10. Helene La Rue：音乐,文献与礼节:从卡斯蒂格利昂到奥斯汀对乐器和社会认同的描述

参考书目(略)

(原刊《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》,上海音乐学院出版社,2004)

第三辑　程序与方法

第八章　方法概要

音乐人类学自称不是旧式的人文学科如历史音乐学、历史学、历史比较语言学，而是新式的社会科学，如人类学、社会学、现代语言学等学科，即强调科学的实证主义方法，主要包括实地调查、收集、记录、分类、描述、解释共时性的文化现实生活，不局限于纯文本分析，却重视文本外因素的分析，而且较少比较、思辩、分析历时性的历史资料。这里所谓的描述尤其包括所研究文化中人们关于音乐的概念，分类也包括当地人的分类法，解释则较少关注形式，更多关注过程——即人类音乐创造的规律，不评价音乐的性质优劣，只评价音乐是否达到预期目标，即完成某些功能。

西方民族音乐学方法论概要

本文概要介绍西方民族音乐学方法论诸方面——田野工作,音乐民族志,记谱与记谱法,风格分析,乐器学与图像学,涉及这些方面的定义概念,历史概况,理论模式以及操作程序。力图反映这些方面的一些最新材料。编译主要参照海伦·迈尔斯(Helen Myers)的《民族音乐学导论》(Ethnomusicology: An Introduction,1992)的有关章节,并结合本学科 1970 年代以来的有关著述。

田野工作

定义

田野工作 "观察处在原地的人;在他们自己的地方发现他们,以某种角色和他们待在一起,这种角色是他们可以接受的,也允许亲近地观察他们行为的某些部分,并用有益于社会科学、不伤害被观察者的方法来报告自己的观察"(Hughes, 1960)。

田野 研究范围广泛。早期研究口头传统的民族民间形式,外族农民社会的音乐,"异国"或"原始"民族的音乐。东方古典音乐体系曾令西方着迷,现在仍旧是流行的主题。1990 年代课题丰富,从南美、非洲、南亚、东南亚内地遥远的少数族群到现代化、西方化的城市音乐生活、流行音乐和音乐工业。田野可以是地理区域或语言区域;一个族群(可能广泛散居);一个村庄、城镇、郊区或都市;沙漠或丛林;热带雨林或北极冻原。

提供资料者(informant, 来自 information 信息资料) 这个词内涵麻烦,许多学者宁肯说是同事、朋友、被调查对象、被采访者、参与者、资料出处

或老师。但该词是社会科学中最广泛使用的词，指在田野现场向我们谈自己生活和音乐的人。

表演　音乐表演和文化表演（传统生活中的礼仪典礼），以及专为学者进行的演出。

记录　有书面田野记录，音乐录音，采访录音，摄影，16 毫米电影，录像。

历史概述

民族音乐学的历史可以说就是田野工作史。可大致分为以下五个部分重叠的时期。（Nettl，1983）

（1）1890～1930，主要特点是小规模地集中收集歌曲和乐曲，并对文化背景有所注意。常由传教士或民族志学者录音，而将分析和解释留给音乐学家去做，这种方式称作扶手椅式的研究。如霍恩博斯特尔和施通普夫等人的研究常仅仅基于十多首歌曲，假定一小批采样的歌曲就能解释所研究文化的音乐概况，或至少是其主要特征。强调收集，将这些小曲从文化中剥离出来加以分析和保存。

（2）19、20 世纪之交，也是收集小曲，但注意录制完整曲目。将保存看作主要任务，大量收集民间音乐，如巴托克和登斯莫尔（Frances Densmore，印第安人音乐的研究者）。

（3）20 世纪 20～60 年代，其特点呈多样化：a）继续专注于录音；b）在一社区长期居住（一个点至少待一年）；c）对文化背景日益敏感；d）试图从一个小社区、一个部落或一种民间文化出发理解整个音乐体系。

（4）1950 年代初起，开始强调参与，研究者成为学习当地表演、即兴和创作的学生。二战后旅行更便利，西方学者可接触更多的亚洲古代高文化。这些文化有系统的音乐教学法，有时同其文化背景分离开来。因此西方人作为一个学生进入一种音乐体系可能取决于自己进入一种文化体系的能力。1950、1960 年代的田野工作中，参与与观察之间的对立是民族音乐学中主要的矛盾，前者被指责为忽略学术目标，后者被指责为对音乐缺乏兴趣。但直接研究表演对理解音乐体系极其有用。

（5）1960 年以来，与以前不同的是，不求综述，而严格局限于专题研究。但前面必定要有一部总的民族志的大量的研究和录音。还可研究一种仪式，包括对其背景及表演者个人的研究。此外，也研究表演实践或即兴，

如一首乐曲的多人的多种表演或一人的多次表演。

方法论

资料来源　今天的学者要全身心地投入一种异族文化,通常需一年或更长时间,在多样化的背景中亲身体验音乐。不像历史音乐学家从档案和图书馆收集资料,民族音乐学家必须从活着的资料提供者处收集、记录材料。在缺少书面记录的文化中工作,必须依靠调查口头历史的方法。

在有音乐理论文字传统的文化中工作,则必须学习历史资料,同时从资料提供者处得出关于音乐实践的说法,然后把这些书面和口头的记载同每日观察到的音乐行为进行比较。

个人的作用　虽然提出客观性,事实上还是强调个人洞察、直觉、个人性格的作用、偶然性和运气。人类学家努力评估自己对所研究课题的主观影响。即人类学观察的行动是强行性的,不可避免地改变被观察者的行为,这就是所谓的"人类学透镜"。但自然科学往往也带有主观因素,如科学预言和科学发现的偶然性。

参与观察　这是民族音乐学田野工作的主要方法。研究者住在社区,参与日常生活,尤其是音乐活动,记录观察,请社区成员评论所观察到的活动。参与的观察者成为一个有特权的外来者,而参与观察使资料更有效,加强了对资料的理解。人类学的参与观察有四等:(1)完全参与,即观察活动完全不暴露;(2)作为观察者的参与,即观察活动"保密";(3)作为参与者的观察,即观察活动公开;(4)纯粹观察,即完全不参与。参与和观察的平衡取决于研究者的个性、田野的情况、东道主的文化以及研究的性质。就大多数学者而言,上述第三项是最佳选择。

随着社区成员逐渐信赖,敏感的参与观察者得以接近日常生活中的私人领域,尤其是待在田野一年以上的研究者可以得到更多敏感问题的资料,如政治、性及巫术等方面。但要注意不要揭人隐私,并要遵守当地法律。

一般认为,参与性观察是为了减少被观察者的反应,因为人们被研究、便会改变自己的行为。但一个人研究另一个人的私生活,干扰是不可避免的。无论怎样巧妙,田野工作者都无法不露痕迹地融入当地环境。研究者总是局外人。

民族音乐学学者比人类学学者和社会学学者更幸运,因为我们所研究的个人感情在音乐表演中可以公开表现出来。音乐学家遇到音乐家时,文

化障碍便消失了。在田野学唱、奏、舞是好方法，还可享受再做学生的乐趣；同一位音乐家老师建立密切关系是民族音乐学中常见的成功方法。双音乐性强调参与却牺牲了观察。然而不参与的民族音乐学家无法深入了解自己所研究的音乐，因为音乐的本质是个人的、表现的、艺术的、情感的。成功的田野工作者善于平衡参与和观察，以便对音乐进行科学、系统、与当地人同感的研究。

再研究　人类学中常见一个学者沿着另一个学者的脚步进行再研究。在民族音乐学中再研究也特别有潜力，可增加理解口头传统的历史深度；也能给前辈学者的特定领域以新鲜观点；还能看到西方化、现代化的影响给一种传统文化带来的变化。

伦理　新的方法、理论和题目引起新的伦理问题。音乐研究应由局内人（具有当地语言、文化和音乐知识的专家），还是由局外人（声称客观性、乐于接受新知识的学者）来进行？现在的倾向是发展局内人与局外人的合作，帮助当地艺术家讲自己的生活故事。帮助当地建立一些机构，以便访问学者离境前能存放自己的田野录音，如印度德里民族音乐学档案与研究中心。另一积极措施是将田野收集材料——录音与文献——散发回它们的来源地。如美国国会图书馆把几十年前收集的、已被遗忘的印第安人歌曲送回给当地土著。

每个学者必须证实自己的研究值得花许多钱，而这笔钱本可以用作救济金。要有心理准备，在穷国进行研究，也许要用研究金进行一些人道施舍。无论施舍与否，决不能伤害当地人的自尊心。人类学有自己的“职业伦理规范”，规定研究者如何处理与同行、当地人、学生、雇主乃至整个社会的关系。如当地音乐家署名的问题，他们希望研究者怎样描述自己，是否希望发表自己的照片、引用自己的话及记谱等等。

民族音乐学的伦理问题可归结为：必须以适当程序获得当地对你的研究项目的同意；必须给提供情况者以报酬；保护提供情况者的个人隐私及其匿名权；尊重国际和当地版权法；处理好科学精确性同人类情感的矛盾。

具体操作

选课题　结尾开放的课题最好，因为能引出新的研究。如海伦·迈尔斯的博士课题是特里尼达的印度移民音乐，博士后课题是印度东北部音乐，这是特里尼达印度移民的故国；而后又研究斐济和毛里求斯印度族群的音

乐。仔细挑选博士课题可成为一生的研究。进行一个课题,需要研究者在语言、音乐曲目、书目文献方面的训练,要能吸引基金会,并能组合成一集体项目、将当地学者包括进去。大多数项目涉及曲目,可以是一个村子的、一个居民点的、一个城市的、一个少数族群的、音乐家个人的、或一种体裁的。自1950年代以来,研究大多局限于一种文化,19世纪德国式跨文化研究已少见,"抢救式"田野工作已不流行。

选题可行性　从学术上看,课题是否适合于当前民族音乐学中的理论问题?是否有益于对知识的贡献?研究者在各方面的训练能否胜任?能否得到相应的文字、音响资料?是否通晓当地语言或是否可在田野工作中得到学习这门语言的手段?从政治上看,所需签证和研究许可能否得到?选题在政治上是否敏感?或者所研究地区是否是敏感地区?从物质上看,研究是否要冒生命危险?是否费时费钱?能否筹集基金?完成课题时间是否足够?能否得到助手?

背景知识　田野工作者必须掌握自己领域的文献——地区研究的文献以及相关理论研究的文献。要求跨学科的研究,编制一套完整的书目——从民族音乐学到人类学、历史、宗教、文学、政治及其他领域。熟读书目,并向有关专家求教。

技能准备　许多技能可在家中准备,如语言能力,观察、记忆及记录生活细节的能力,录音摄像、操纵设备的能力。

进入田野　进入田野之前,静下心来评估一下你带给该项目的个人偏见和文化偏见。无纯客观的研究,对文化的假定和个人特点指引着我们的观察,为我们的发现增加色彩。

进入田野最初的几条简单规则:

(1) 选择欢迎你的社区。

(2) 带上大学或资助机构关于你本人、你的项目、研究目的、下去的时间长度的证明文件。

(3) 进入社区时,最好能通过一系列介绍、礼节性拜访政府官员。从各级官员处,可得到若干方向:国立音乐学校,西方化的专业音乐家,广播电视机构。若要下乡,则需进一步介绍。可挑一个当地人陪你初访一个村子或一个社区。政府官员也许会使村民害怕,然而官方介绍会使你的工作受尊重甚至可以保护你的生命。到达时,最好从上层开始。如找头人为你介绍音乐家。从下层开始则造成一种随意的风格。

（4）准备回答一些回避不了的问题：你是什么人？在这儿干什么？为什么做这个研究？谁资助你？

（5）最初几天，在田野里熟悉地理环境，走走、看看、绘出地图。在城市，则画出社会关系网。

文化震惊和生活震惊　前者指研究者的文化与当地的文化准则的碰撞。后者指田野生活中诸多的不便，如语言困难，降低的卫生标准，极端的气候和环境，当地人落后的生活习惯。

逗留时间　新开始的重要项目，尤其是博士研究，需要一年，或分作几年中去几次。在同一地区继续研究时间则可短些。一种特别有效的田野工作是6～12周的短时间“冲刺”，可在学校放假时进行。

提供情况者　要精心挑选提供情况的人。他们在音乐和文化上要胜任而不是要具有代表性。他们要有特别的音乐知识，并愿意为你花时间，这样的情况提供者，有几个就够了。研究者需判断他们的意见是个人的、还是具有代表性的。每个学者都要设法感谢并酬劳提供情况的人。并非一定要付钱（有时也许无法付钱），但在有些文化中付钱是必要的。一般送小礼物即可，尤其是从你自己国家带来的礼物，或者送田野照片和录音带也可以。向社区赠送自己的出版物、学术论文、商业性录音，应是基本礼节。鼓励你的提供情况人读你的著述并给予评论。

采访　采访风格有多种，用何种风格取决于你的个性和能力。采访有以下种类：（1）引导的谈话（非正式采访）；（2）开放性的采访（鼓励提供情况者扩展话题）；（3）完全有结构的采访（有采访提纲，采访者控制谈话的速度与方向）。非正式采访在田野工作初期尤有帮助。放松的谈话可建立起和谐的气氛，有助于研究者了解社区生活的基本事实。

田野记录　田野记录的工具有：录音机，录像机，话筒，打字机，甚至手提式电脑，但最可靠的是铅笔与纸。记录要花许多时间，但更花时间的是整理、贴标签、编号、登记、编交叉索引，另外还要给录制完成的音带和像带以及拍完的胶卷编号、编目。

人类学田野笔录分四类：（1）草稿，在随身带的本子上当场随手记下名称、歌词、乐器调音、关于音乐的思想等。（2）笔记，即对草稿的整理，这些是客观材料。（3）日记，记下个人的情感（担忧、挫折和希望），记下你的评论，这些是主观材料。也可结合笔记和日记，评估收集资料时的态度和情绪及其对研究的影响。（4）工作日志，即每日备忘录，包括原计划及实际所做

的事,所花费时间及金钱的流水账。

调查内容 (1)乐曲:①识别标题或歌词开头的句子(乐曲俗名及其含义);②体裁或曲目:史诗,叙述性歌唱,礼拜仪式,艺术音乐;③曲目中该乐曲的地位:插曲,片段,完整的曲子;④歌词语言:说白,唱词,颂词;⑤作曲者:可知,佚名;⑥表演:基本是器乐,为歌唱伴奏(演奏乐器的人数、姓名、方法等);基本是声乐(独唱、二重唱、合唱、独唱者、合唱队、表演者人数和性别、歌唱风格、起应式、交替式等);舞蹈(基本的编舞、拍手和跺脚等身体发声手段);⑦表演环境:自发,应邀,无背景;⑧表演地点和时间:室内或室外,夜间或白天,规定或无规定。

(2) 表演者:姓名、年龄、性别、社会地位、出生地和居住地、训练、传承。

(3) 歌词:直译,无法直译时,则用唱词与说白的大意;翻译者的姓名、年龄、性别、从属何群体、母语、其他语言、训练。

(4) 功能与使用:①男性、女性与儿童三种不同领域的活动(打猎、战争、采集、畜牧、农业、游戏等活动);②典礼仪式(出生、婚礼、葬礼、世俗或宗教领袖就职仪式、入会仪式等;③祭祀(祖先、孪生子、保护神);礼拜仪式(佛教、伊斯兰教、犹太教、神道教、基督教等);④治疗(萨满教、神灵附体);⑤节日欢庆(丰收、求偶、赞颂、祈求);⑥戏剧表演(舞剧、木偶戏、皮影戏等);⑦周期:季节性、定期、无特征。

音乐民族志

定义

民族志是写人的(原文 ethnography 中,ethno-意为"人",-graphy 原意为"写"),而记谱只是写下声音。音乐民族志也不同于音乐人类学,不是从理论上探讨音乐文化,而是具体描述音乐文化,包括声音的构思、创造、欣赏、影响个人/群体/社会的过程。是在田野工作个人体验的基础上,对事件-人类的音乐活动而非仅仅对声音作分析性的记录描述。

关于音乐的总的定义必须包括声音和人两方面。媒体播送的只是音乐的声音,并没创造音乐,创造音乐的应是人。音乐也非大自然的副产品,不是"普遍的语言",而是如同食物和服饰那样扎根于特定人类社会的文化之中。音乐是一种沟通体系,涉及一个社区的成员之间为沟通而创造的有结

构的声音。如布莱金所称“由人组织的声音”。梅里亚姆则认为音乐涉及人的概念形成和人的行为、声音以及对声音的评估。音乐是一种沟通形式，如同语言、舞蹈及其他媒介。然而音乐有自己的运转方式。如何区别人所组织的不同声音，如怎样区别说话与歌曲、音乐与噪音等，不同的社会有不同的看法。音乐作为一种沟通体系的定义，强调音乐由人创造、为人服务，不仅研究音乐的产品——声音，还要调查声音同表演者和观众的相互影响。

历史概述

音乐民族志思想的来源和方法可大致分为三个时期：

（一）*启蒙时期*　早期航海发现和殖民远征时代对异国音乐的记载仅是泛泛描述，缺乏概括。是卢梭奠定了今日音乐民族志的一些基本特征。通过对中国、波斯、瑞士、加拿大印第安人等音乐的记谱，他得出两条重要结论：一是音乐的规则，即音乐的物理法规可能是普遍存在的。二是音乐对人的影响不止限于声音的物理影响，音乐的影响也来自习俗、环境，并能产生各种联想，即音乐是一种记忆信号。

（二）*19世纪的科学时代*　随着欧洲同外部世界接触的不断扩大，人们面临着人类文化与音乐的多样性，这就产生了如何分类组合这些文化的问题。于是人们强调19世纪科学的两个基本问题。一是调查音乐的起源与发展。二是把不同的风格加以归类。两个问题的解决都是要把各种不同的音乐传统按一定格局组合起来：历史的（时间的）格局和空间的格局。

当时一些研究按卢梭传统探讨音乐对人类的影响，用进化论框架组织知识，认为非西方社会对音乐舞蹈有一种“原始的”亲和力。典型的如沃勒舍克（Richard Wallaschek）的《原始音乐：蛮族音乐、歌曲、乐器、舞蹈和哑剧的研究》（1893）。作者认为音乐同生活有密切关系，在“生存斗争”中，擅长音乐的群体比不擅长的更具竞争力，因此“（达尔文）自然选择的法则适合于解释音乐的起源与发展”。尽管博阿斯对进化论提出令人信服的批评（1896），比较音乐学还是坚持进化论的解释达半个世纪之久。

如果音乐史不能用进化论模式看清楚，另有两种方法可以整理全球多样性的音乐，二者都强调历史。一是研究音乐特点在空间的传播，把多样性组织成历史格局；另一种是定义文化区，把多样性组织成大于社区的地理区域。

建立音乐区的目的是概括大于部落或社区的地理或文化区的音乐特

点。如可按若干不同准则——语言、物质文化、生态区或音乐风格,将美洲几千个土著社区归结为几个大的群体。界定一个音乐区常常要确定广泛分布于该地区的某些特征出现的频率,这就需要取样。音乐区研究有利有弊。好处是可以概括风格,研究各群体风格间的历史关系。缺点主要是强调类似而忽略了差异,区分与取样的准则五花八门、令人难以适从,而且泛泛比较也无助于深入理解音乐对社会的意义。如赫尔佐格(1936)、内特尔(1954)、洛玛克斯等对印第安人音乐区的划分。

另一种方法强调多样性和理解,不强调类似性和历史关系。每种音乐传统被看作一个单元,把表演特征和音乐概念当作一个整体来研究。这种方法更适合于音乐民族志。这就要求深入调查音乐传统及其社会的第一手资料。如斯特兰韦斯(A. H. Fox Strangways)的《印度斯坦的音乐》(1914)。

(三) 1930年代以来的音乐社会学思想　音乐对社会生活的影响,这一问题可以追溯到马克思的理论。马克思认为,音乐是一个社会的上层建筑的一部分,因此音乐风格可取决于生产手段的组织。即经济基础决定上层建筑。(《〈政治经济学批判〉手稿》)。这一思想一直是音乐研究、尤其是对复杂的工业化社会的音乐研究中的强大力量。韦伯(1930)提出了思想的反作用力,物质由思想创造。音乐是社会思想或文化精神(ethos)的一部分,可以驱动经济活动。但英美人类学家对杜尔凯姆的社会学更感兴趣。他们从音乐功能出发,探讨音乐怎样支持或瓦解社会文化体系。梅里亚姆是这一方法的倡导者,提出区分使用和功能,使用是指音乐在社会活动中的具体运用,它可以有(也可以没有)深层的功能。(1964)如音乐用于治愈疾病,其深层功能便是"宽慰情绪"。内特尔则进一步提出使用和功能的金字塔,底层是音乐的具体使用,中层是"抽象使用",即对音乐的概括,上层是最抽象的分析,即功能。(1983)

方法论

描述的基础　音乐民族志描述的基础是音乐事件,即音乐表演,除声音外,包括音乐家、表演背景和观众三要素。音乐家一般都要在一种音乐传统中经受长期训练。对音乐家和观众来说,表演要有意义,值得花费时间、金钱和精力。表演前,音乐家对自己所处环境、自己在这一环境中的作用、以及对观众的反应都有某些期待。观众基于过去的经历、对事件的概念、对表

演者的了解，对将要发生的表演也有某些期待。表演的时间、地点以及表演者和观众的性别、年龄和地位，还有服饰、所带食物及其他活动等都需搞清楚。表演中，注意表演者开场的动作及所发出的声音。演员们通过暗示互相沟通以协调表演。他们的表演对观众有身体和心理上的影响，会发生某些交流。随着表演进行，演员和观众继续投入、沟通、产生不同程度的满足、乐趣、精神恍惚。事件结束时，表演者和观众都有某些新体验，通过这些新体验评估先前所期待的、下一次还会再度发生的事件。经常有下一次，这就形成了传统；下一次常常又同前一次不同，于是就有了变化。

描述的问题和视角　关于音乐的一般问题有：人们创造音乐时发生了什么？以什么原则组合声音以及怎样在时间框架中安排声音？某人或某社会群体为何在该地、该时、该背景中表演或欣赏音乐？音乐同社会或群体中其他过程有什么关系？音乐表演对音乐家、观众和其他有关群体有什么影响？音乐创造性来自何处？个人在传统中的作用是什么？传统在个人成长过程中又起什么作用？音乐同其他艺术有何关系？这些广泛的问题适用于大多数地方的大多数音乐，是带根本性的问题。

在美国学术传统内：对生理学感兴趣的也许研究表演者和观众的生理变化；对儿童教育感兴趣的也许研究儿童通过音乐的社会化过程；对经济学感兴趣的也许研究表演的经济学；对宗教感兴趣的也许研究事件同宇宙观、先验论的关系；对声音本身感兴趣的则研究声音结构和音色、声音在几次表演中的变化、声音同乐器结构的关系等。少数民族群体的成员也许以一种音乐形式认同并捍卫本群体的认同；而民族国家的营造者也许在一种音乐形式中看见一种泛族群的民族特性。以上各种视角都有助于对音乐事件的理解。

近20年来的模式　以当地人的观点和措辞探讨音乐，是近20年来音乐民族志模式的特点。学者们发现各个文化中有关音乐的定义非常不同，没有一个包容一切的定义。这样便产生以下几种模式：

（1）研究一个有限的目标，如一次表演事件，专注其中发生的一切，无论是否是音乐的。系统描述表演者同观众的相互影响（Rice，1994）。

（2）研究同音乐相关的成套概念和行为，调查它们的相互关系。如费尔德（Stephen Feld）的《声音和情感》（1982）通过卡鲁利人的隐喻和情感，探索他们的美学，包括对声音交流形式（如哭泣和鸟鸣）的态度和信仰，通过分析声音交流的代码来理解卡鲁利社会的文化精神和审美。而音乐只是

深深影响情绪的几种相关的交流模式中的一种。

(3) 专注于特定乐器或一类音乐。这类民族志作者以学生、表演者的身分参与其他文化的音乐生活并作描述,比较成功的一例是伯利纳(Paul Berliner)的《姆比拉之魂》(1978),描述他对姆比拉——一种非洲拇指琴的理解。作者描述自己学习、理解津巴布韦肖纳族拇指琴演奏者的审美概念,展现出这种乐器上所奏出声音的概念,甚至还介绍造琴方法。

(4) 综合的方法,既研究音乐表演的背景特征,也研究表演的音响特征(Qureshi,1987)。分析的步骤为:a)分析音乐单元的结构及组合规则,可从演奏者处得到有关信息。b)分析表演背景的结构,这一结构系由单独的行为及其组合规则形成。还需考虑表演背后更大的文化、社会结构。c)分析实际表演过程。可分析录像带,分析同表演者的讨论。可专注于表演者,可专注于观众,也可专注于二者的相互影响。

实例一

分析表演可以系统地研究参与表演的人,他们之间的相互影响以及所产生的声音,并可就事件提问。借用新闻学的6W:谁(who)参加,发生在何时(when)、何地(where),表演什么(what),怎样表演(how),为什么表演(why),音乐对表演者和观众的效果是什么(what)。who 描述人,what, how 描述声音,when, where 描述背景,why 描述事件的历史背景及当前直接的背景。但不同的研究者侧重点不同。

美国中西部大学城的一次"雷吉"(reggae)音乐会。音乐会在城内唯一的夜总会举行(where)。观众(who)分若干组,男女都有,大学生年龄,白种人,穿着随意,都坐在桌边聊天。一支当地乐队(who)奏乐(what)打发时间,并以此激发观众情绪,为主要节目制造悬念,同时也以其表演才能吸引观众(why)。雷吉音乐家—— 一群美国黑人(又是 who)进场后,牙买加音乐(又是 what)表演开始,观众热烈欢迎。在音乐家与观众的融洽气氛中舞蹈开始,观众鼓掌。表演结束后,音乐家同观众谈话,然后大部分人离场回家。

除了静观外,你还可以向其他观众了解有关表演者、观众和背景的情况,如可从中得知:这支雷吉乐队是来访乐队中迄今最好的;观众大多是大学生;虽然这里声音嘈杂,但却是城里唯一接受外来表演的地方;周四晚上很乱,本该是周六演出的。这些关于人、地方、时间的信息本身并无多大意

义，但却可同其他类别的人、地方、时间一起形成一种体系，来表明所发生事件的意义。这是结构主义的观点，事物的意义在于它们同其他事物的关系。若你再同社区其他人谈话，便可以揭示出一套当地类别的二元对立。观众（who 类型）：大学群体相对于当地青年、尤皮士和老人。表演空间（where 类型）：歌剧院、图书馆、教堂或联谊会都不演雷吉音乐，它们各有自己的乐种和观众。时间（when 类型）：不同的晚上有不同的音乐会。音乐家可在不同乐队演出不同音乐，观众也可听不同的音乐。但大学生很少参加专业联谊会，儿童也只参加图书馆为他们举办的活动，离校园较远的乡间小吧，学生很少光顾，不同教派的信徒则参加各自教堂的音乐活动。

表演－观众－表演时间和地点构成了社区音乐的全景。然而场所、时间和观众各有自己相对应的音乐。如在大学音乐厅、夜总会、联谊会、郊区小酒吧可以表演爵士乐，观众有不同年龄、性别和背景的。但其他类别的音乐严格区分不同观众、场所和音乐风格。这样坚持研究，便可开始写一部社区表演民族志了。当然还有表演者的视角以及其他同表演相关人士的视角。此外，地方化的音乐事件也许是更大的经济、社会、政治等过程的一部分。

实例二

音乐民族志比较通行的格式可见费尔德的“作为象征体系的声音：卡鲁利人的鼓”（1982）一文，分作以下几部分：

（1）文章宗旨和方法：探讨声音如何表达深层的情绪，以音乐符号学探讨形式与社会意义的关系、作为交际行为的音乐表演。

（2）地理、历史和民族背景。

（3）对鼓本身的描述及鼓的文化意义，包括鼓的形态、名称、社会地位及性别禁忌。

（4）声学测量结果的描述及记谱。

（5）制作过程及其文化意义。

（6）声音类别及其所体现的文化意义。

（7）对表演的描述及表演过程所体现的文化意义。

（8）与鼓相关的隐喻及其文化意义。

（9）结论：创造、倾听、感觉鼓声可以了解卡鲁利人的内心世界及其审美观。

附:作为象征体系的声音:卡鲁利人的鼓

(民族志个案,概要)

[美] 斯蒂芬·费尔德(Stephan Feld)

声音怎样表达、体现深层的情绪?

本文要说明,一类声音怎样按社会方式构成以传达某种意义,涉及音乐象征、象征形式和社会意义的关系,以及作为交际行为的声音表演等问题。

提出一个问题:一种音响上简单的现象为什么以及怎样通过复杂的社会现实来理解?

本文基于1976~1977年,1982年两次实地研究。

卡鲁利人及其地理概况和仪式音乐概况

卡鲁利人(Kaluli)约有1200人,生活在巴布亚-新几内亚南部高原500平方英里的热带雨林中,系博萨维人(Bosavi)一个支系。他们的社区是一所所长方形房子,相互间隔为一小时的步行路程。每个社区即由长形房子里的二三个家族组成,约15户人家,总共约60至80人。自己种植西谷米(sago)吃,也种菜,打猎,吃野猪、小鸟。

传统仪式生活很丰富。仪式中音乐活动主要是歌唱,用贝壳等做成的响器伴奏。所用的鼓是近一百年前从南边传来的,用于几种背景中,主要是傍晚前作为整夜仪式的一个前奏。

关于鼓本身

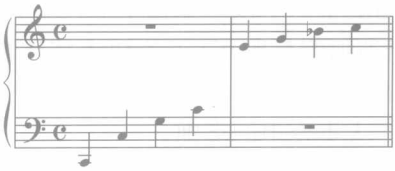
卡鲁利鼓:单面、锥形、长不足三英尺,鼓面直径约5英寸。用自然的红、白、黑物质漆上。

鼓的各部分都用人体各部分名称命名。如一个鼓如要从"身体"里面发声,声音就必须先在"头部"回响,在"胸内"共鸣,通过"嘴"说出"声音"。

鼓由男人制作、拥有、保管、传代、演奏。由于卡鲁利人的社会是一个平等的社会,所以上述各项活动并没有什么特殊地位。也无"秘密"、"神圣"、"禁忌"的意义。鼓就放在长形房子中供大家观看,虽然妇女从不摸鼓,也不懂击鼓。

声音

鼓节奏的律动很规则，不快不慢，用等节奏，约每 5 分钟击 135 次。音高单一，有拍打声和主要音高的声音。拍打声是泛音中的基音（CC 或 65Hz），主要音高声是高八度的第一泛音（C 或 130Hz），此外，依次类推，直至第七泛音。在 C 上的几个八度和在 G 上的内五度。（有带泛音的声谱图）（见谱例）合成效果听上去像是一个带低音的在移动的音型。声音密度特点，像是连续重叠的颤动声。



制作过程

造鼓过程中可见到文化上的意义。

约需 6 天做成一只鼓。

第一天，伐下一种玉兰树，取 4 英尺长一段浸入水中。

第二天，从水中取出树段，两端挖空，中间留一 2 英寸厚的夹层，再将鼓浸入水中。

第三天，制鼓过程停顿，去猎取一只铃鸟（tibodai），拔下羽毛、放入鼓中。鼓内表面再上光、加宽。再将鸟的喉管和鸟舌置于夹层上，然后由制鼓者轻诵魔咒，将夹层从上至下打穿。（其文化意义下文再述）

第四天，鼓口制成、定型，准备测音，猎取一只大蜥蜴（yobo），剥皮（偶然也用其他蜥蜴或蛇的皮）制作鼓皮。但卡鲁利人喜欢大蜥蜴皮，因为那不是太厚，调音时对炎热天气反应较好。在阳光下将皮晒干或用小火烘干。

第五天，将四块蜂蜡放在鼓面上，被称作为“丛林狗耳屎”，放置时再轻念咒语，这样将吸收“丛林狗心脏”的特点。即蜂蜡给鼓以力量，可以颤动或律动，就像一只被追逐的狗，心脏在跳动。

第六天，测音需要几小时。调整蜂蜡，加热，演奏者用嚼过的生姜“喂”鼓，即将其吐入鼓不蒙皮的一端，这使鼓皮内侧保持潮湿，而外部由于热而绷紧。同时击鼓，细听，评估声音。如音“硬”，则最后一天再加工修饰，修

整鼓内外两面;如不“硬”,则需换鼓皮,重新测试,如几次都不行,则将此鼓外壳弃之不用。

再来说说第三天用铃鸟的意义,这种小鸟的叫声是连续的颤动声,均匀律动,同一音高(中央 C 上一个八度),持续较长时间(175 秒不中断),虽不太响,却可以传到远达半英里外。这些都是人们希望这种鼓所具有的性质。但选择一个鸟来作为人类乐器声音的中介其意义是什么?

卡鲁利人更多是按照声音来给鸟分类,将突出的类别特征与关于声音起源的神话、禁忌与魔咒联系起来。这具有生态学的意义,因为声音是热带雨林中卡鲁利人辨认鸟的主要手段。如捕猎靠声音,按照鸟鸣及其迁徙来确定日子和季节,按照鸟鸣测量距离(因为树木挡住视野),人们一般喜欢将鸟同周围事物的声音相联系。鸟也是“过去的反映”,即亡灵。这样鸟鸣也可以用来判断精灵 - 人类发声的类别。

七类声音

卡鲁利人区分出七类声音:(1)喊叫名字的声音;(2)噪声;(3)无意义的单纯声音;(4)当地的语言声音;(5)口哨声;(6)哭泣声;(7)歌唱声。

铃鸟有两类鸣叫声:类似于以上(1)喊叫人的名字;(5)吹口哨。前一类声音将铃鸟 tibodai 这一名称与 tibo, tibo, tibo, tibo 的鸟鸣拟声词联系起来,一种颤动式的歌唱声。后一类声音则更有意义,所谓鸟的“口哨声”被当作是一种特别的精灵,即死去的小孩的精灵。这样,鸟鸣不仅是自然的,也是死者与活着的人二者的交流。鸟鸣和声音类别成为这种交流有力的中介,联系着声音类型和社会的文化精神及情感。

表演

击鼓是整个夜里主要仪式的前奏,下午要持续四五个小时。由一至五个穿着表演服装的舞蹈者连续表演。舞者分成两组,站立在长形房子两头,相距 60 英尺。先于原处表演,上下跳跃。鼓声“硬”起来的时候(即开始强烈有力地律动),两组舞者便沿着走廊对穿,交换位置,再返回原处。若鼓声不“硬”,表演者便停下来调整蜂蜡,如同前面制作鼓时那样调音。调音的时间比实际演奏时间还要长。最重要的还是调整蜂蜡和给鼓“喂”生姜。

调音或练习击鼓时,不能站着不动,而要上下跳跃,左右摆动,保持运动。击鼓必须用整个身体去感觉,决非仅仅用手腕和手掌敲击鼓面。一般

左手执鼓，身体上下移动时，左手操纵鼓，让右手在摆动中击鼓，手腕稍稍运动。笔者在学习击鼓和舞蹈时，老师总是强调应该在上臂和胸部感觉律动，而不仅在手上和手指上感觉。

复杂的动作联系着舞蹈的概念和服饰的性质。舞蹈也是源于一种大杜鹃鸟，这种鸟在瀑布边的岩石壁上筑巢，鸣叫声如 wok-wu，鸟上下跳跃，落下时停在第一音节 wok 上，向上跳起时是停在 wu 上。因此舞蹈者必须像这种鸟一样，在瀑布前上下跳跃。他们身后的棕榈叶似的饰带，在舞蹈中发出瀑布般的流水声，鼓声即像大鸟在瀑布前的鸣叫声。

动作和服饰加强了击鼓的效果，使观众怀旧，伤感，沉思，有时也使他们感动而流泪。

激起观众情绪的过程取决于鼓声“强烈”与否，那是审美激情的中心。具体地说，鼓声在人们内心不再被听成杜鹃的 tibo，tibo 时，而是听成一个死去的孩子在叫父亲 dowo，dowo（爸爸，爸爸）的时候。这是卡鲁利人完全被声音吸引的时候，正是这种“强烈”的鼓声，使听众想起死去的孩子并掉泪。

鼓声动人的一个原因是，多个鼓的织体创造了音型与固定低音移动的声音气氛。卡鲁利人也能理解齐奏的概念，但无专门名称。他们认为这种齐奏声音在雨林中找不到，因而不自然。卡鲁利人的声音概念不是线性的，即一个声部独立地跟随另一个声部；而是分层的，一个声部在另一个声部之上。

正像在卡鲁利人的材料和文化含义中建造鼓声，表演目的是具体体现他们关于声音及其感染力的意识。物质不仅仅融合着意义，也创造一个表演场所，让那些意义积极地表现出来，让大家再度共同来证实这些意义。

隐喻

卡鲁利人比喻的纵聚类可以归纳如下：

（1）鼓是人的身体；

（2）鼓声是大杜鹃的鸣叫；

（3）鼓的律动像是丛林狗的心脏在跳动；

（4）鼓声像孩子那样说话；

（5）鼓的律动必须像水一样“流动”；

(6) 鼓的律动不是独立的(鼓声按照卡农式密度的层次进行,无论是一个鼓还是多个鼓,都不中断,且层层重叠起来,上面是音型,下面是固定低音);

(7) 鼓声的意义不仅仅在表面的声音,而且在于内在的声音,且有多重反映(如常常反映杜鹃叫声,即死去的孩子的叫声;最能感觉到的是反映在基音上的八度音——即第一和第三基音;此外还有一个内在的音乐性的五度声音,来自强烈的第二泛音);

(8) 鼓声必须"硬"(鼓声不"硬",即无高潮,便不能催人泪下。这是一种"硬"的审美观)。

上述八条,可以说,鼓声的意义是由社会创造的,由理解鼓声各种意义的人共同欣赏,其中最重要的是鸟的中介。

舞蹈就是鸟的上下跳跃,以及瀑布边大杜鹃的形象。服饰象征羽毛色彩。

为什么是鸟呢?正是因为鸟的二元象征才使心灵有想象的可能。因为卡鲁利人认为死者化作鸟又出现在树梢上,鸟的鸣叫声既是鸟类存在的体现,又是死者以鸟的形象同人的对话。鸟声如鼓声,充满了内在深层的含义,死去的孩子的声音就在鸟鸣声中,即在鼓的律动声中。

分析与综合:声音与意义

如何创造、倾听、感觉鼓声的力量,正是了解如何成为卡鲁利人的核心。击鼓不是表面的行为,而是有目的的行为。我们加入进去,就是通过激起卡鲁利人的最基本的审美方法来解释鼓声:找到"内层",观察"硬化",感觉"流动"。

摘译自《象征与意义》
(本附录系首次发表)

记谱与记谱法

定义

记谱(transcription)和记谱法(notation)都是用书面表现音乐。记谱是记谱法名下的一个下属门类,二者在图像形式上很相似甚至一样,这就

需要从功能上加以区别。用西格的说法，二者功能上的区别是：记谱是描述性的，为分析者所用，因而是客位的；记谱法是规定性的，为表演者所用，是主位的。他用了一句形象的话来说明："（记谱法是）你怎样使一首曲子发声的蓝图；（记谱是）对任何音乐的一次表演实际上如何发声的报告。"

民族音乐学的 transcription 不同于相关学科的用法。在欧美古典音乐研究中，该词通常指从一种记谱法转写为另一种记谱法，即译谱，在写谱中不听实际声音，而是基于一音对一音的替换。在视唱练耳中的听写记谱（dictation），是指写下实际听到的声音。

记谱法是指一种书写图像体系，表现音高、节奏及其他音乐特征。虽然记谱法的上述定义适用于各种文化，但它是基于欧洲的音乐经验的，无法表现世界多样性的音乐。

按照《新格鲁夫辞典》，记谱法可分为六大类：字母谱（如印度用梵文或泰米尔文记谱）；文字谱（如中国的律吕字谱）；音节谱（如中国的工尺谱）；图像谱（如中国西藏的央移谱）；数字谱（如简谱）；混合谱（如中国的减字谱）。

不同文化中存在着各种传播音乐的非图像体系，其中包括：（1）听觉体系，用其他风格化的声音表现乐音，如用拍手的音型表现鼓点；还有语音体系，如说或唱音节，表现亚非一些文化中的乐器声音。（2）视觉体系，如爪哇的手势表现锣的音高；印度吠陀经诵唱中表示音阶型和旋律型的程式化手势。（3）运动或舞蹈体系，一系列身体动作起了重要作用，如古埃及、格利高里圣歌演唱中用手的动作向歌手提示音高和旋律轮廓。（4）触觉体系，如非洲鼓手在学徒肩上敲击鼓拍。此外，非图像记谱法也许还包括建筑上的、地理的和宇宙的体系，对音乐表演产生规定的影响。

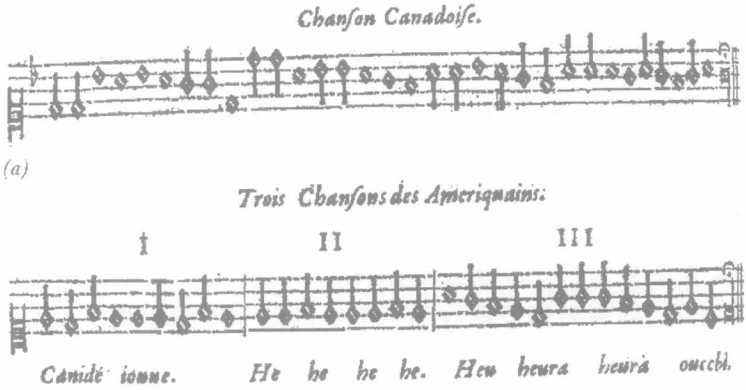
历史概述

跨文化的记谱起初是殖民者展示异国情调的感官体验的工具，但从 17 世纪起逐渐转变成支持科学理论的记录形式。起初记谱是说明普遍主义理论的手段，渐渐演变为发现文化多样性的工具。霍恩博斯特尔和亚伯拉罕在 20 世纪初提出了标准化记谱的格式，形成了一种音乐国际音标，20 世纪大部分时间内，几乎每种音乐都用它来记录。从理论上理解记谱的发展，则

是吉尔曼(B. I. Gilman, 1852 ~ 1933)和西格(C. Seeger, 1886 ~ 1979)的功绩,而由西格定名为描述性和规定性的记谱。20 世纪末,出现了第三种倾向,离开客观主义的、跨文化的发现程序,即从一种文化内部所见到的概念化问题出发(主位),将其翻译成一种更广泛的、可进行跨文化对话的东西(客位)。

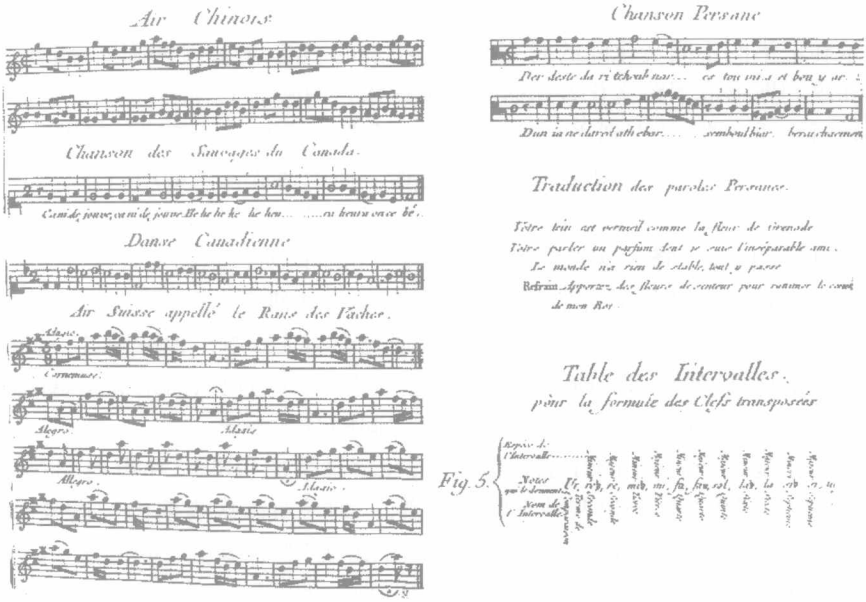
早期的记谱都是用欧洲记谱法,因为这是当时唯一可用的技术。哲学家、数学家麦塞纳(Marin Mersenne, 1588 ~ 1648)分析音程的数学关系,采用比较记谱法,比较加拿大印第安人歌曲。他强调类似性,支持物理普遍主义的理论。(谱例一)卢梭则认为音乐不仅是自然的,更是文化的,其效果不只是物理声音,更是一种"记忆信号"。不同文化的人对不同民族的不同"音乐方言"反应不同。为证实这一点,他记下了中国、波斯、美洲印第安人及瑞士的民歌,展示文化的多样性。(见谱例二)

谱例一

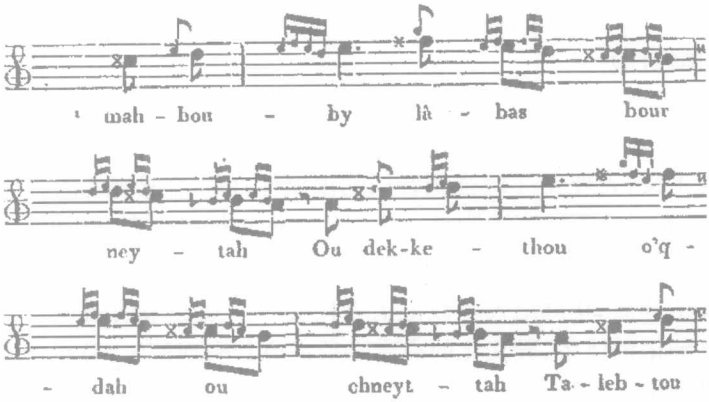


方法上的发展与改进。随着测音技术的发展,对专用欧洲音乐概念和工具的可靠性提出了质疑。维约托(G. -A. Villoteau, 1759 ~ 1839)第一个设计特别符号来克服西方记谱法表现音程的不足。例如:♭是降 1/3 音,♭是降 2/3 音,×是升 1/3 音,♯ 是升 2/3 音。(见谱例三)

谱例二


Air Chinois
Chanson des Sauvages du Canada.
Danse Canadienne
Air Suisse appellé le Rans des Vâches.
Chanson Persane
Traduction des paroles Persanes.
Table des Intervalles.
pour la formule des Clefs transposées
Fig. 5.

谱例三


mah - bou - by là - bas bour
ney - tah Ou dek-ke - thou o'q -
- dah ou chneyt - tah Ta - leb - tou

19 世纪末,语言学(philology, 现通译“语文学”,即一种历史和比较的语言学)成就很大,是一门很有威望的学科,为其他学科树立了榜样,也对音乐和记谱的不同文化间的研究产生过特别的影响,即通过博阿斯、施通普夫和埃利斯形成了跨文化音乐研究的新视角。博阿斯 19 世纪 80 年代曾在柏林研究语言学,认识到语音记录是基于欧洲文化的。他曾同施通普夫合作研究北美印第安人的语言和音乐并记谱。而施通普夫则借用语言学的发现程序,发明了一些不同于欧洲音阶中音程的记号,例如 + 代表微分音音高的微升,○ 代表下降。这一发明后来启发了霍恩博斯特尔的范式。

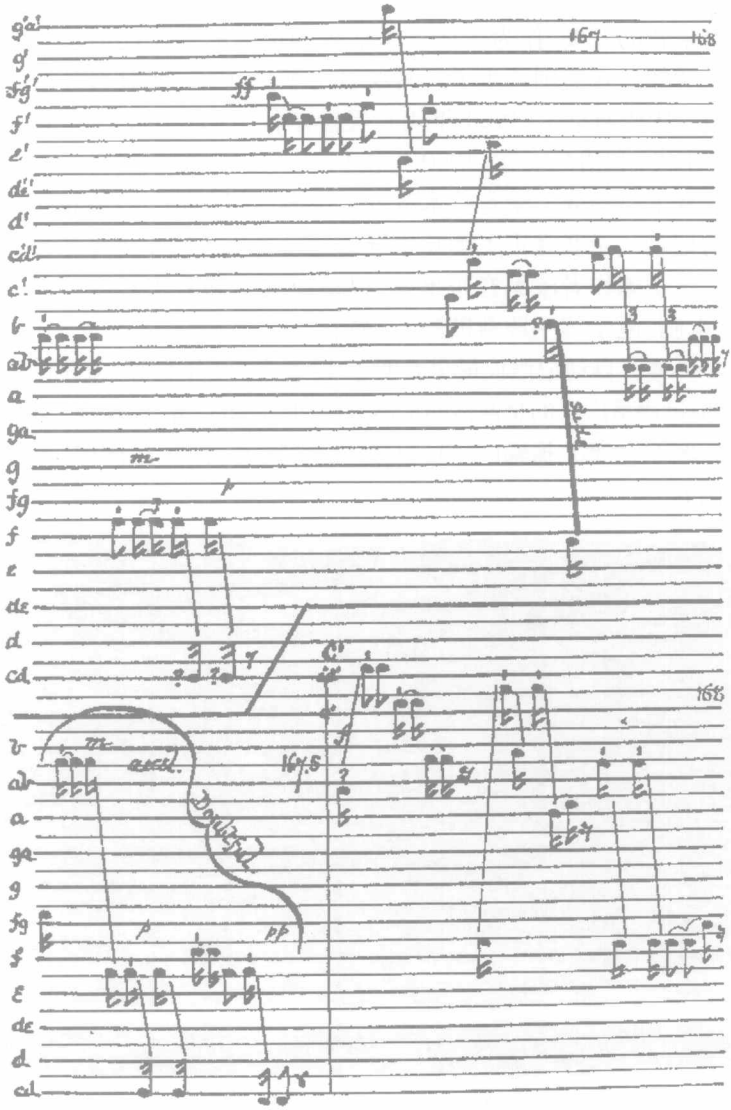
但真正的突破是语言学家、数学家埃利斯,他研究非欧洲音阶,用他发明的音分制来测量。语言学对他的音阶研究有很大影响。他试图进一步拓宽自己的体系,给许多音阶 1/4 音平均律形式,即 50 音分,后来被霍恩博斯特尔等人采用,如用 + 、- 表示欧洲半音之间的音高差异。

吉尔曼,哈佛大学的音乐心理学家,在记录祖尼(1891)和霍皮(1908)印第安人歌曲时,区分出两种不同的记谱,一种是对多次表演的记谱或“观察理论”的记谱,另一种是对一次表演的记谱或“观察事实”的记谱。这预示了后来西格的规定性 - 描述性记谱的区别。他既用了传统欧洲记谱,根据欧洲人第一印象记下歌曲,也按测音观察并记下同样的歌曲。后一种记谱法用了复杂的等距 1/4 谱表,扩展到 45 行。但太精确、客观,反而模糊了音乐性。另一极端是费尔莫等人的记谱, 旋律很清楚,但歪曲了音乐的真相。(见谱例四)

霍恩博斯特尔范式　霍氏与亚伯拉罕的方法(1900)是上述二者的折衷,音乐可读,又客观精确。他们是客观主义的,根据表演录音记谱,但又离开了客观主义,表现在:(1)强调音乐的重要性;(2)给记谱者的音乐印象以特别价值,有时会不顾客观测量。他们的目标是创造一套音乐的国际音标,在比较音乐学内标准化地表现乐音,并非要编出一套记谱技术。他们的体系的主要精神被 20 世纪大多数记谱者接受了。他们采用的是一套经修改的标准欧洲记谱体系,异文化的声音必须适应其表现逻辑,意味着要以欧洲的标准来衡量。

但该体系运行良好,部分是由于欧洲记谱法所用的许多音乐表现原则广泛适用于多种文化的音乐(如音高、音程关系比较、成比例的节奏组合)。总的原则是尽量忠实地记录,尽量用常规符号,新的符号也要简单易记。并对传统欧洲记谱法进一步明确规定。所设计的新符号如: + 和 - 分别表示半音

谱例四



之间的音，如在谱上不断出现，则可写在谱表的调号中。○表示假声、自然管乐声、击锣声等音色；更特别的音色则用×或其他符号，如击鼓边的音色时使

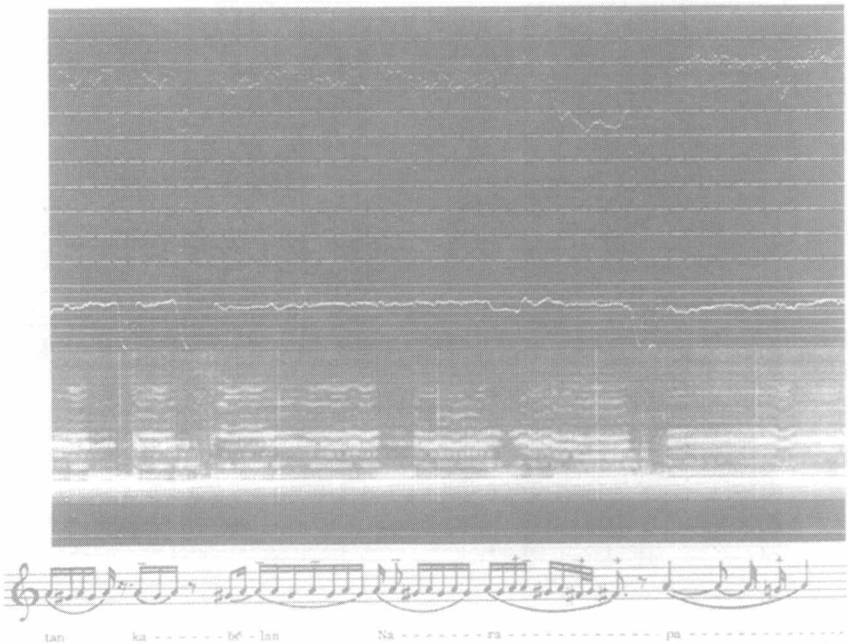
音符符杆向上,击鼓心时则符杆向下,手掌击鼓用○,手指击用 ^ ,都在音上标出。重音符号是 > ,弱重音(〉),中等重音 〉,强重音 〉〉,都在音上标出。

随着录音的发展,作为传播音乐信息的记谱的地位动摇了。但记谱的数量仍在增加。在美国产生了一种统计分析的记谱,即对大量的记谱进行定量分析,从登斯莫尔(1920 年代)、经赫尔佐格(1930 年代)、直至梅里亚姆(1950 年代)和洛玛克斯(1960 年代)。

录音技术与测音 录音技术改变了记谱,既帮助了、有时也歪曲了对真实声音的记录。录音室审美趣味也导致所录音乐不同于现场所录。民族志电影进一步诱惑作者改编音乐事实,以适应技术和欧美戏剧趣味。此外还用电影、电脑、电子等手段帮助测音、测节奏。

自动记谱。自动记谱仪最早发明于 19 世纪 70 年代,后来不断有人运用和改进,但运用最广泛的是西格的记谱仪(melograph),可在 16 毫米电影胶片上同时记录音高(上部)、振幅(音量,中部)、泛音频谱(下部)的图像。(谱例五)

谱例五



尽管记谱仪有微分析的价值,自动记谱的效果很古怪,音乐性融入音响

细节的海洋，客观的复杂性和模糊性淹没了音乐性。复杂的细节对音乐信息无用，记谱仪使用代价高，故使用有限，所以这种技术未能延续下来。但电脑记谱是希望所在。

理论问题

记谱和记谱法的研究，就其广义——音乐表现和传播的方法——而言，是民族音乐学研究中最不发达的领域之一。20 世纪末，我们还能听到 19 世纪欧洲中心论的回声，还有些人在批评非欧洲记谱法的所谓缺点，把欧洲记谱法当作所有记谱法不言而明的标准。研究非欧洲记谱法往往专注于亚洲古典传统中的书写记谱法，仅仅专注于基于外部图像形式的描述分类，不太关注从理论上构成、启动所有记谱法，也不关注如何形成音响、概念和文化三者联系的内在逻辑体系。也许非图像、非书写体系更需要理论研究。

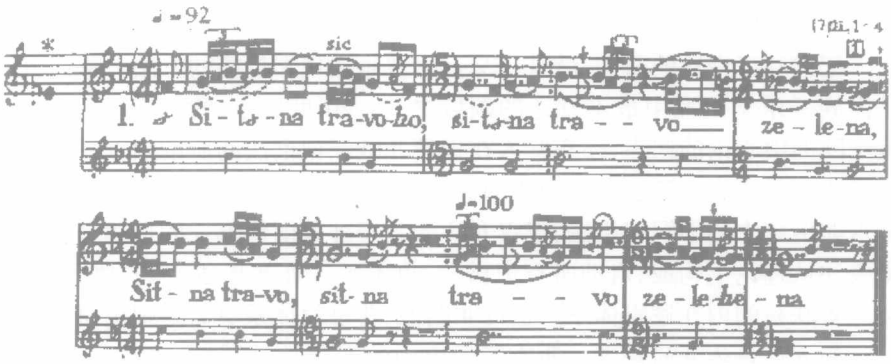
西方记谱体系的缺点　西方音乐史中的方法是，把记谱体系分为五线谱、纽姆谱、文字谱（tablature）和数字谱等。这样的形式概念忽略了记谱体系的功能、意图、传播、音乐等维度，逻辑上也有问题。存在明显的不一致，如文字谱有吉他指法图和中国古琴的表意记谱法，分别以不同形式描述表演者奏出所需音型的手指动作；而另一方面又包括 16 世纪西班牙键盘音高数字的格子图形和当代爪哇数字记谱法，二者都规定音响特征而非发声动作。数字记谱法既包括表示音阶的、也包括表示绝对音高的、还有木琴键的（非洲）以及拍子组的编排次序（西藏宗教诵唱）。因此记谱体系形式主义的概念化不仅未能揭示体系的基本逻辑，实际上也因强调表面的相似与差异而歪曲了音乐。

西方记谱法的具体缺点如胡德所说（1971）主要有四方面：乐音表演方式的模糊性（如一个颤音的首尾音、速度和强弱要靠风格史中口头传统的知识才能掌握）；缺少音色的指示；力度指示的相对性；无法表现节奏的细微处。

规定性与描述性记谱　规定性（phonemic，emic，音素性或主位、局内）记谱和描述性（phonetic，etic，语音性或客位、局外）记谱是西格 1950 年代借用语言人类学家派克（Kenneth Pike）文化研究的视角所创立的概念，指记谱细节多少的差异，但埃利斯的窄式（相当于规定性）和宽式（相当于描述性）记谱的区别是更好的说法。窄式记谱最著名的例子是巴托克为东欧民歌的记谱，他试图通过复杂的变形符号扩展欧洲记谱法，细节如此复杂，

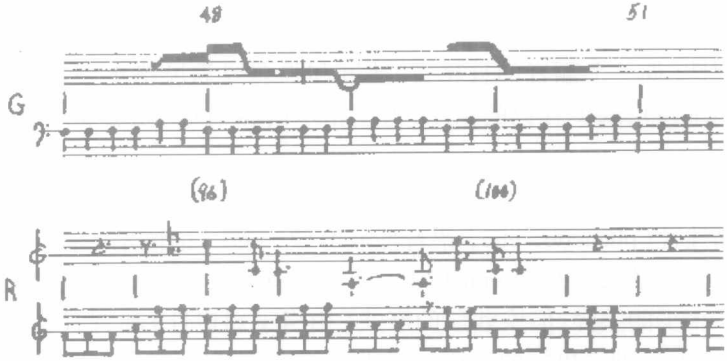
以致记谱者本人必须亲自进行翻译,译成宽式记谱来澄清旋律线,并将原谱和翻译谱对照列出。(谱例六)

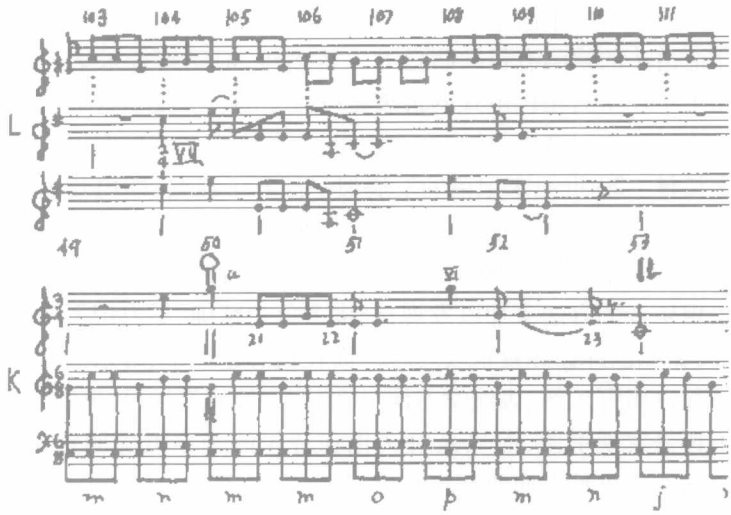
谱例六



个体的差异和主观性　比较不同的记谱者对同一音乐的记谱,是博阿斯的首创。1964 年在美国民族音乐学学会的年会上(主题是:“记谱和分析”),四位学者各自记录了同一首非洲布须曼人由乐弓伴奏的歌曲。最明显的差异是:有人画出了歌唱旋律线、记下基音(谱 G);有人只记下人声和上方泛音(谱 R);另两人则人声、基音和上方泛音都记(谱 L 和 K)。这类集体记谱都强调主观性和个体差异,对客观主义的记谱理论提出质疑。(谱例七)

谱例七





对霍氏范式的挑战　随着民族音乐学兴趣从关注音响技术特征转向作为人类文化的现象，从作为产品的音乐转向对过程的调研，从专门强调“原始音乐”和东方古典音乐理论转向研究广泛的传统音乐和流行音乐，记谱上则表现为向霍氏范式的挑战。如孔斯特强调解释爪哇音乐要按爪哇自己的音乐概念，再加上胡德的“双音乐性”——研究一种音乐文化的同时要学习表演该文化的音乐，所有这些共同引发了记谱上一场静悄悄的革命，加美兰的西方式记谱渐让位于爪哇的数字记谱；非洲音乐也产生了一些新的记谱法，如音高的数字记谱法，而节奏记谱法则更多，如拉班舞谱式的节奏谱。（谱例八）

谱例八：西非打击乐的“拍子盒式记谱”（柯汀，1970）：

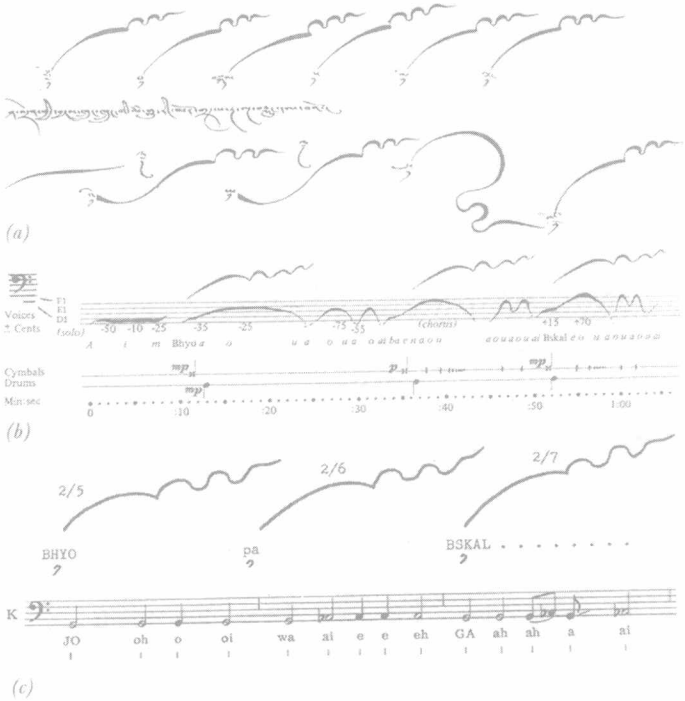
S		S		S		S		S		S		P/C			P/C			P/C	
L		H		H	H		H		H		H	●		●		●	●		●
○		○	▲	▲	▲	○		○	▲	▲	▲	○		○	▲	▲	▲	○	
				○	○		○	○		○	○		●	●		●	●		●
○			○			○			○			●			●			●	
D			D			D			D			●			●			●	

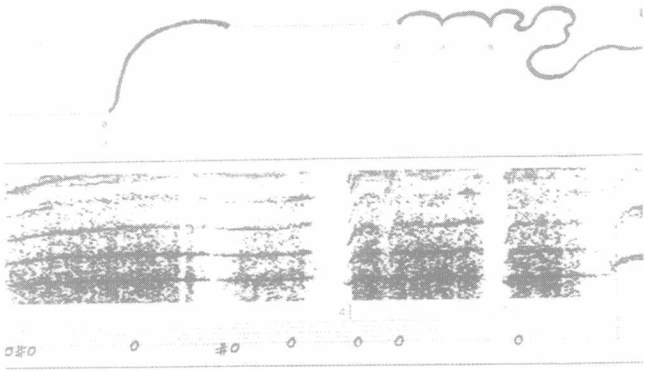
说明：每个小方块代表一个基本拍子。从上至下六行，依次为主鼓、双锣、伴奏鼓一、二、三及葫芦响器。S—主鼓棍击，P/C—主鼓棍与手同击，L—双锣低音，H—双锣高音，○—伴奏鼓棍击，▲—伴奏鼓手捂鼓面击，D—响器击大腿，●—音响无特色、无变化的敲击。

有些学者对这些革新不安,重申霍氏范式的标准化,要求停止任意的实验。欧洲记谱法的缺陷有目共睹已有一百多年,但民族音乐学大多数学者直到近几十年还认为霍氏范式的折衷是可接受的。关键是这种折衷在实际运用中是否导致错误概念、违反音乐逻辑、歪曲客观音响事实。

概念记谱　20世纪末记谱的发展似乎离开了经典,即离开了客观-发现程序的记谱而走向概念记谱,试图为一种音乐体系的基本概念和逻辑原则提供曲线型图像。在经典的霍氏记谱中,音乐特征被认为是未知的,等待以客观表现乐音的方法来加以发现;记谱者负责精确、尽力记下乐音所有的客观特征,那样也许会导致重要发现。而在概念记谱中,音乐的基本特征被当作是已通过田野工作、表演学习课、传统记谱等研究而已知的东西。因而记谱已不再是发现手段,而只是对文化和音乐的基本概念的定义和举例。概念记谱的例子可见下面西藏央移谱,其中a)央移谱(中间图)与音高-时值图像记谱比较;b)前三条旋律线记于西方五线谱上;c)上述旋律的一种自动记谱图像;d)自动记谱仪记谱。(谱例九)

谱例九





(d)

记谱采取何种形式,取决于什么形式能最清楚、最有效地说明音乐体系和表演中概念和声音之间的关系。用图像法、西方记谱法,还是用数字记谱法,取决于旋律的音乐逻辑。也可几种方法配合使用。

概念记谱不同于规定性记谱(怎样使乐曲发声),也不同于描述性记谱(音乐表演怎样实际发声)。概念记谱的目标可定义为:"为了用视觉上可理解的形式、精确表现一首乐曲和一种音乐文化载体中基本的音乐因素。"(斯托克曼,1979)

记谱程序

(1)读相关材料后听录音;(2)听后判断大致结构;(3)确定音高及音程各有几种;(4)详细记下第一乐句;(5)大致记下其余部分;(6)若有歌词则将其填入,以解决节奏问题;(7)以半速播放磁带加以核对;(8)用正常速度播放再核对;(9)一二天后再核对。(内特尔,1964)

(谱例[除谱例八]出处:H. 迈尔斯:《音乐人类学导论》1992)

风格分析

定义

民族音乐学的风格分析,主要是对风格的形成、维持、变化和废弃作出评估。分析的方法有多种多样,不同程度地涉及创造与审美(感知与评价)

的问题,或涉及创造与接受二者的关系,虽然有的学者更多关注音乐体系、类型、体裁和乐汇而非风格。风格研究大多是比较的,区别一个地区表演实践中的多种风格;比较各民族的风格;或表明不同风格联系着某种经济活动或社会组织。没有适用于比较分析全世界音乐的共同的术语和程序。近年来提出要注意当地表演者的行为及说法。

历史概述

音乐体系、风格与类型　比较音乐学学者专门研究音乐体系而非分析风格。霍恩博斯特尔的分析方法是,研究一个体系中的各组成因素,识别其典型功能和关系,区别基本因素和可变因素。具体做法是分别研究音体系和节奏/节拍体系,注意旋律/节奏动机,比较音阶及其规律,探究各种旋律型如何发声。而且还用分析技术重构音乐史,即一种音乐文化中,简单和复杂的形式共存,复杂可看作是从简单进化而来的。霍氏认为风格即演唱法与演奏法,通过创造者的个性或文化,即身体技巧的表演而表现出来。

在他众多的学生中,对他的方法,有继承的,也有反对的。其中突出的如赫尔佐格(George Herzog,1901 ~ 1983),他一方面重申纯旋律分析,同时专门注意风格整合。他受到博阿斯的影响,不像霍氏对每一记谱都进行短小分析,而是每种文化累积一定记谱后,才从中进行概括,识别出"歌曲类型(即风格)",加以界定,还研究其传播和混合。这是最早的风格研究。当时对风格或类型尚无公认的定义,有时一套曲目就是一个群体的音乐方言;地区风格可以指几套这样的音乐方言。音乐方言有时也指历史风格。

将比较音乐学同音乐民俗学相联系的是罗马尼亚学者布勒伊洛尤(Constantin Brailoiu,1893 ~ 1953),他批评比较音乐学不注意欧洲农民音乐,强调研究自然的节奏体系与音体系,试图将民俗学家对"原汁原味"的音乐文化的兴趣同比较音乐学家重构早期音乐史的计划联系起来。

研究音乐体系史的除德奥比较音乐学外,还有前苏联的民族音乐文化研究,目的是为了识别"残存的原始形式",即"高级形式"赖以进化的初级阶段。贝利亚耶夫(V. M. Belyayev,1888 ~ 1968)特别有影响,他概括出世界音乐史的三大阶段(1965):(1)音乐民谣阶段,主要是声乐;

(2)艺术音乐阶段,从声乐发展到器乐,旋律进行渐渐类型化;(3)现代复调/和声阶段,以记谱和平均律为基础。贝氏根据音阶和音域,以及主题的呈示、发展和再现来分析发展到最高阶段的音乐的形式结构。如他在苏联中亚音乐一书中对土库曼独它尔琴作品的分析。苏联学派的一个特点是注重乐思和动机。

1950年代美国(内特尔和梅里亚姆等)有一种风格特征分类统计的分析方法,力图以具体数字摈弃主观判断。分析者列出以下各项:

(1) 音阶结构与类型:确定主音(包括出现最多、最长的音,该音在各段各句中的位置,终止式与终止音);音程种类及出现次数统计;音高种类与音城。

(2) 旋律轮廓与音程:旋律型图;旋律分类(上行、下行、波状、梯田式下行、拱形);音程(小、大、平均音程)。

(3) 装饰音。

(4) 音组合:主音、导音、重音、进行(级进、跳进)。

(5) 节奏及其组合:速度(平均律动、加速、渐慢等);时值(种类及其出现频率统计);节拍:相同和不同节拍型。

(6) 曲式:分节或不分节,小节数,终止进行。

此外还有对半音的统计(尤其是上行和下行音程中所含半音的数量)以及旋律进行中的半音数量统计(始音与终音、与最高音、与最低音,终音与最高音、与最低音之间的半音数目及上行或下行进行)。

风格比较研究　20世纪上半叶,人们往往通过比较风格的某些特征而将风格界定为理想的类型。萨克斯提出舞蹈风格和歌唱风格中存在着"原始二元论"。他把两种对立的歌唱风格称为"源之于情绪的"风格和"源之于思维的"风格。前者的特点是,每次强烈情绪爆发后,歌手的力量渐渐减轻松弛下来;后者则通过扩展最初的两个核心音而发展。后来他又提出"源之于旋律的"风格,这是前两种风格相互影响的产物。按内特尔的说法(1956)这三种风格分别相当于大音程、小音程和平均音程。这三类风格至少用三种方式描述某一音乐的特征:(1)将一特定旋律解释成是对"源之于情绪的"古风的采用、变化或再发现;(2)为了揭示"源之于思维的"旋律线中开头核心音如何不断发展,需要将某些乐音命名(如附加音和插入音),并将旋律分类;(3)一条旋律或一种体裁展示了上述两种对立"冲动"之间或结构音程之间的冲突。关于三种风格的一个例子是,东欧和南欧有

些家庭的哀歌常常在悲痛的情感爆发和比较程式化的歌唱之间转换。但萨克斯往往仅从各种文化中举少数例子,因此关于音结构全球分布的许多结论是不成熟的。

洛玛克斯提出了“歌唱测定体系”和“合唱测定体系”,都是关于音乐共性的,受到学术界普遍的注意。他根据自己在西班牙和意大利的民歌调研(1953, 1955),发现声音紧张与独唱方式同妇女闭门不出有关,而开放的、声音完美混合的合唱反映了宽松的性风俗,他立即得出结论,“发声的不同,与人类所有社会对性关系的宽严有关,”并声称“歌曲风格象征并加强了所有文化中社会结构的某些方面。”1976 年他自编了训练手册和一套磁带来普及自己的体系,设计了 37 种参数来评估和概述歌唱风格。(图一,风格比较:东亚城市社会——等级森严的帝国[用矩形框出特点]和非洲采集社会——平均主义的互助族群[用椭圆框出特点])他收集了 400 多个社会的歌唱表演概况,每个社会挑 10 首录音的歌曲来评估。借助资料处理程序来分类。歌唱风格和社会结构的关系表明,“咄咄逼人”的歌唱联系着复杂的社会关系,良好的声音混合则联系着社会团结。

其他的风格比较研究依靠音响/生理研究的结果,而非印象主义的评估。如用电子 - 音响设备:频闪观察仪(麦特费斯尔,1928),记谱仪(西格,1966),频率分析器和水平记录仪(鲁热,1970)及声谱仪(格拉夫等,1967,1970,1971),可以识别声乐/器乐风格的特点。例如上述鲁热测量非洲两个民族歌唱声音的强度和泛音频率,并比较所记录的声谱,得出的结论是,不同的歌唱风格是由不同的发声部位所造成。

图一：　　□东亚城市社会，◯非洲采集社会

	测定项目	测定概况		
组　合	1）社会组织：人声组合 2）节奏关系：人声与乐队 3）社会组织：乐队 4）音乐组织：人声	独唱 独唱(奏) 独奏 独唱	单声部 单声部 单声部 单声部	二声部＋ 二声部＋ 二声部＋ 二声部＋
结合层次	5）音混合：人声组合 6）节奏协调：人声组合 7）音乐组织：乐队 9）节奏协调：乐队组合	独立的 独立的 独奏 独立的	 单声部 	结合的 结合的 二声部＋ 结合的
	10）歌词反复	少重复		多重复
节奏特征	11）整体节奏：人声 12）节奏关系：人声组合 13）整体节奏：乐队 14）节奏关系：乐队组合	不规则 独唱 不规则 独奏	 单声部 单声部	规则 二声部＋ 规则 二声部＋
旋律特征	15）旋律形状 16）旋律形式 17）乐句长度 18）乐句数量 19）终音位置 20）旋律音域 21）音程大小 22）多声类型 23）装饰音	拱型 复杂 长 多 低 小 小 无 多	波形 简单 	下行 简单 短 一、二句 高 大 大 复杂 少
动力特征	24）速度 25）音量 26）散板：人声 27）散板：乐队	慢 响 多 多	中速 中等 	快 弱 无 无
装　饰	28）滑音 29）花唱 30）震音 31）声门音	多 多 多 多		少 少 少 少
人声音色	32）人声音高(音区) 33）人声宽度 34）鼻音 35）摩擦声 36）重音 37）发音	高　　中 窄 多 多 强 精确	 中 	低 宽 少 少 松 含糊

单声控制　　群体组合

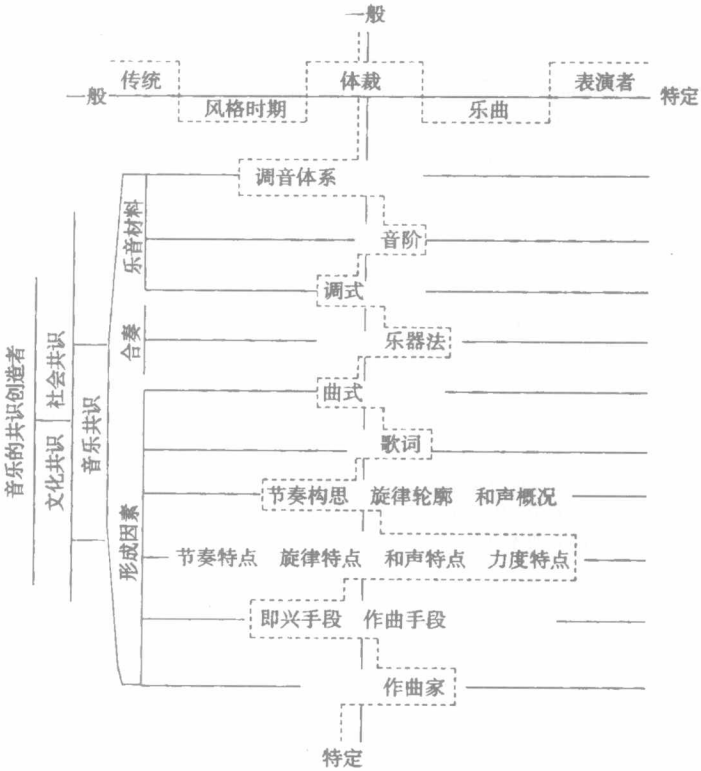
巴托克对比较分析音乐风格的贡献无人可比。在他看来,风格的一致或同质是农民音乐的主要特点。风格分析的恰当方法是比较操一种语言的人所创造的几种音乐风格,并同他们邻近民族所创造的几种音乐风格比较。音乐民俗学家的目标是:第一步先分类,第二步是风格识别。即先大量收集农民曲调及其邻近的农民曲调,再进行科学分类;然后仔细比较,判定每一种风格并描述其起源。巴托克区别出匈牙利农民音乐的三种风格:古老的,新的,混合的(异质),并使这三分法成为进一步分类和分析的起点。东欧民歌学术研究的伟大成就是,促进该地区一种比较音乐形态学的形成,注意特定形式的使用、分布和历史。二战后几十年,东欧学者设计了日益复杂的分析和分类体系,如斯洛伐克的民间曲调研究,按时间顺序形成四种风格层:魔法-仪式,古代-农民,牧羊人,以及新(和声-旋律)风格。

分析模式:社会-音乐行为的解释

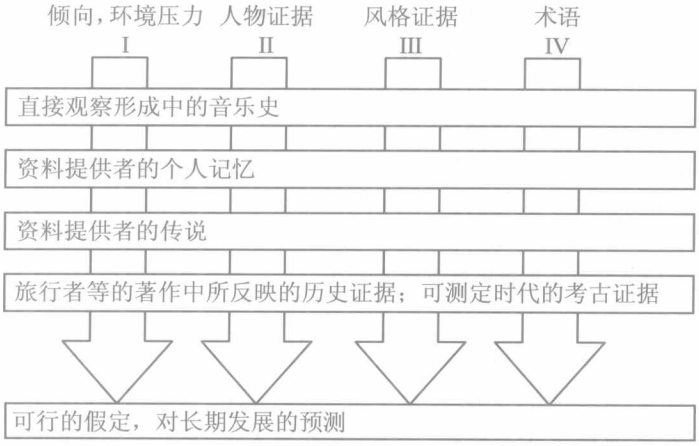
人类表演音乐或对音乐作出反应的行为是通过表演风格来协调的,需要民族志学者去体验和分析。民族音乐学的风格分析还包括分析有关音乐创造过程的民族史和民族志资料。这种解释常常要描述表演的实际过程及其原则。而民族音乐学主要是要理解"所有的音乐都带有社会意义;音乐从社会中得到自己的歌声、乐器、音色、乐音、节奏、旋律、体裁和风格,只有在社会中,才存在音乐的人类共鸣。"(奥尔蒂兹,1951)这种共鸣是靠什么行为维持和再现的?不少人回答:靠特定风格和体载。但应该靠音乐家在表演中的行为以及民族音乐学学者的行为。几十年来因所谓的"科学客观性"而切断了音乐同人的联系,阻碍了学者研究当地的音乐术语、乐器调音、演奏技巧、提示体系、动作类型等,并用西方的术语和分析技术来研究许多非西方音乐。

胡德的多路径模式 有些分析有多条路径可在特定的表演和一般的原则之间移动,如胡德(1971)的风格调研路线图有多个不同出发点,根据调研者的问题和可得到的信息,连接一般和特殊,横线和竖线可向任何方向移动。(图二)类似的还有瓦克斯曼(1971)的调研体系图,为了得出关于音乐实践的构成与发展的假定,他把风格分析的结果看作是四个关注领域之一,即从当前实践一直到最古老的历史、考古证据。(图三)

图二：


一般
传统
体裁
表演者
一般
风格时期
乐曲
特定
调音体系
音阶
调式
乐器法
曲式
歌词
节奏构思
旋律轮廓
和声概况
节奏特点
旋律特点
和声特点
力度特点
即兴手段
作曲手段
作曲家
特定
音乐的共识创造者
文化共识
社会共识
音乐共识
乐音材料
合奏
形成因素

图三：


倾向，环境压力
I
人物证据
II
风格证据
III
术语
IV
直接观察形成中的音乐史
资料提供者的个人记忆
资料提供者的传说
旅行者等的著作中所反映的历史证据；可测定时代的考古证据
可行的假定，对长期发展的预测

西格的声乐特征比较　安东尼·西格(1987)列出巴西中部苏亚印第安人两种声乐体载的某些特征,描述两种对立的声乐技术。(图四)一种是喊叫式歌曲(阿基亚),一般由男人独唱,歌唱母亲和姐妹,用高声小嗓唱;另一种是齐唱式歌曲(恩盖累),由妇女演唱,或同一姓氏的男人在仪式中走过村庄时演唱,用低声大嗓。

图四:

体裁 特征	阿基亚	恩盖累
歌手性别	仅由男人演唱	妇女集体演唱或同男人一起唱
歌手数量	独唱,即使几个人一起唱,每个人也独自唱	集体齐唱
人声风格	又紧又响,尽可能唱得又高又响	齐唱,音较低,音量适中,歌声混合
音　高	每个歌手在自己音区中唱得尽可能高,但无固定开始音,可根据歌手是否疲劳、仪式特定时刻及歌手年龄有所不同	歌手在自己声区中唱得尽可能低,起唱低于某些人的声区,然后唱最初几节歌词时渐渐上扬
速　度	随歌手的动作和仪式中某些时刻而变化	相对固定,大多在不同类的恩盖累中、而非在一次表演中发生变化
旋律轮廓	阶梯式或下行是典型的	平坦式是典型的
表演地点	乡村广场中央,也可在村外	只在村中广场或室内

柯普兰的多维复合模式　柯普兰(David Coplan,1985)把风格当成多维复合体,即比喻、形式、价值取向的复合体,由这种风格的参与者分类、辨认并以之认同。他研究源于19世纪的南非城市黑人表演艺术,即盛行于20世纪20、30年代称之为玛拉比的一种风格,他以几个不同维度来描述:

> 作为音乐,它有鲜明的节奏,混合了非洲多声的原则,并在西方三和弦和声体系的框架中重构。作为舞蹈,它几乎不限制变化,有独舞和双人舞的表演,但肯定是强调性感的。作为社交,它是欢乐的、邻居们的聚会,目的是饮酒、跳舞、谈情说爱、友谊及其他形式的交往。最后它也指一类社会地位低下、道德名声不佳的人,以他们经常参加玛拉比聚会而认同。

比拉夫斯基的时间模式　比拉夫斯基(L. Bielawski,1985)根据某一地区的音乐史中长期的变量来分析某一次表演。他的时间系统(纵坐标)中有七个变量或称七个"领域",这些领域是人类活动与存在的特点。前两个

领域不是时间，而是光和声音，当然从物质角度看，它们是光波和声波的时间频率。第三至第六领域属于时间范畴。最后一个领域仅仅是在传统与历史中构思。他的时间过程（横坐标）则是从过去到现在、再向将来发展。（图五）

图五：

库莱希的“背景影响”的模式　库莱希（Regula Qureshi，1987）分析环境对表演的影响，即表演者如何响应来自观众的暗示而改变自己的表演。在这一模式中，表演者是中心，他对观众的反应和感知影响了他对曲目的选择，正是凭借着表演者的这一判断，音乐才向观众表达特定的意义。研究这样的题目，需要分析表演中观众行为的录像。民族音乐学学者试图参照观众的意图与愿望来解释表演风格。分析表演过程有两个准备步骤：（1）分析相关乐汇的最小单位及其结合规则；（2）分析作为一种社会－文化体制、有一定背景和程序的表演事件，这类事件为某种概念框架支撑着，并在特定的社会－经济结构中起作用。一旦分析者确定了乐汇和表演背景中的变量及其变化幅度，在分析表演过程时便能看到“表演背景如何影响正在表演中的音乐。”

库莱希以这一模式来研究卡瓦利（qawwali），一种伊斯兰教歌唱的诗歌体载。专业表演的神职人员用它为印度、巴基斯坦的苏菲教徒的精神需要而举行仪式。她的概念框架和术语来自印度音乐学，这是西方和印度学者长期合作的结果。她在分析中评估了表演层次、观众精神认同从及不同观众被激发的状态，还要判断表演是针对一个还是几个观众。而观众的姿式、

手势和动作也告诉表演者该怎样做。(图六)如布莱金所说,“何时用何种手段同何人分享何种音乐。”不同的回答产生不同的风格概念。

	歌词	音乐	表演
前奏、引子诗及歌曲的选择	语言变化: 按仪式挡次 风格变化: 按仪式挡次 内容变化: 按观众精神认同 按观众被激起的状态 联想变化: 按观众精神认同 按观众被激起的状态	曲调类型变化: 按仪式挡次 节奏类型变化: 按仪式挡次	表演风格变化: 按仪式挡次
歌曲有序进行	重复类型变化: 按仪式挡次(观察到的或所期待的) 按对挑选的注意目标 重复单元变化:	重复类型变化: 按观众被激起的状态(观察到的或所期待的) 按对挑选的注意目标 重复单元变化:	加重音变化: 按观众被激起的状态 加速变化: 按观众被激起的状态 动作变化: 按观众被激起的状态 按仪式挡次
	按仪式挡次(观察到的或所期待的) 按对挑选的注意目标 插入变化: 按观众被激起的状态(观察到的或所期待的) 按仪式挡次 按观众精神认同	按观众被激起的状态(观察到的或所期待的) 按对挑选的注意目标 插入旋律变化: 按仪式挡次	
	喊叫信号变化: 按仪式挡次 按观众精神认同	加花变化: 按仪式挡次	

图六:卡瓦利表演模式中的环境影响

结语

比较音乐学学者，尤其是霍恩博斯特尔，引发了一场长期的努力：

(1)将音乐的基本因素和可变因素之间的差异，从分析音体系－节奏体系，扩展到分析整个社会变量和音乐变量；

(2)通过批判特定分析程序的局限性(包括基本－可变这样的二分法)，民族音乐学学者发现了无数方法，反对单一的音乐分析法，提倡多维的分析法，因为许多地区的音乐活动是多重意义的。

音乐图像志

定义

音乐图像志(iconography)系指对音乐题材的美术作品所作的描述性研究。音乐图像志关注画面，或更广泛地关注视觉证据，用之于音乐研究。换言之，音乐图像志研究音乐的图像记录，包括绘画、雕塑、照片等。这是美术史与音乐学－民族音乐学二者之间的一门学科，需熟悉两方面的方法。按《新格鲁夫辞典》(第6版)，音乐图像志适用于乐器史、表演史、作曲家研究、思想－文化史等领域。

方法论

音乐图像志是音乐学－民族音乐学中不发达的领域，鲜有方法论的阐释。人们往往借助美术界的图像志方法，如下面潘诺夫斯基(E. Panovsky, 1939)的三步骤研究法。要理解某一画面，需要了解乐器及表演实践，为的是将画面同实际音乐表演联系起来。但若不了解画面的故事及其创作目的，便无法将画面同音乐现实联系起来。这就要求教于美术史学家，他们从他们自己的角度看画面。首先，描述画面中的形式因素，研究每种因素的实际意义。其次，分析影响对这些因素描述的文化常规，试图在一特定故事或场景中描述这些因素的起源，这种描述分析阶段称为图像志。第三层次，这一深层理解要通过图像学(iconology)来达到，即确定图像的内在意义，将其视作美术家个性的表现，赞助人声望或公众期望的表达。图像学把图像解释为特定文化的症兆和表象。

材料来源　把音乐视觉化的任何文献，或具体或抽象地反映了美术家

对音乐的看法。图像材料可以是照片,也可以是抽象艺术或象征艺术。包括对音乐创造、舞蹈、乐器、音乐家肖像、赞助人肖像的描绘,也包括音乐的再现(如"飞龙抓云"是中国古琴上一种特定指法)。还要包括乐器上象征或非象征的装饰,作为一种意象的乐器(人类形态学研究),音乐戏剧的舞台美术,以及音乐表演场所的设计。

有各种阶层的材料来源:书和手稿插图属于宫廷和知识阶层;象征的浮雕发现于寺庙墙上;或宫殿内的装饰、供少数人享用;插图的单页乐谱或唱片封套吸引的则是特定消费群体的趣味。甚至有些图像仅仅是由个人创作的,如马头琴上所雕的马头象征该乐器的精神,须由演奏者来唤醒、施以魔术将之变成乐器。另一个例子是西伯利亚萨满鼓上的彩绘,萨满用其描绘击鼓时他在遨游、寻找精灵的过程中所见到的宇宙。还有同使用者相关的图像,如非洲拇指琴上烧制的装饰画,或新几内亚树缝鼓上的雕刻。

美术家的局限 图像志一个重要目标是,按照同实际表演的关系来分析图像所描绘的音乐场景。对美术家来说,审美、图像模式和艺术传统也许比准确描述某个对象或场景更重要。艺术也许要求艺术家局限于细节描绘和完全展示场景。

要理解一个音乐画面,关键是首先确定该美术作品同导致其创作的故事或神话的关系,然后估计一下原先人们看画时是如何理解的。理解插图比理解壁画和浮雕要容易。确定美术作品的背景要更难,一般需要文学界、宗教界和民族学界三方专家合作。可采访画家、祭司、赞助人和观众,比直接要求音乐家解释更好。

即使画家对音乐感兴趣,但不同文化-社会的根基会妨碍他们正确描绘。例如,一幅17世纪的绘画,是描绘意大利民间音乐家的,作者是侨居意大利的荷兰画家。人们发现风笛细部画得不对,意大利没有这种类型的,所画的是荷兰的风笛。

美术家的文化背景与他们所描绘的音乐家之间的差距往往很大,如同西方殖民者的旅行记,民族学家和民族音乐学家的速写和照片那样与现实存在着较大差距。图像志的描述问题也有民族音乐学的主观性与客观性问题。美术家描绘非自我文化的音乐,如同民族音乐学家描述、理解他文化的音乐。

编译其他参考书目

S. Feld: "Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum", from *Sound and Sentiments*:

Birds, *Weeping*, *Poetics and Songs in Kaluli Expressions* (Philadelphia, 1982)

M. Herndon: "Analysis: Herding Sacred Cows", *Ethnomusicology* 18, 2, 1974

B. Nettl: *Theory and Method in Ethnomusicology* (Glencoe, 1964)

The Study of ethnomusicology: 29 Issues and Concepts (Urbana, 1983)

T. Rice: "Music at the 1993 Los Angeles Marathon: An Experiment in Team Fieldwork and Urban Ethnomusicology", from *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles* (UCLA, 1994)

S. Sadie, ed.: "Iconography", "Notation", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6th) (London, 1980)

（原刊《中国音乐学》2001 年第 2、3 期）

第九章 乐 器 学

乐器学(organology)几乎是一门独立的学科,它也是音乐人类学中研究对象最具体可见的一个分支或“缩影”,但涉及的学科一点也不少于音乐人类学,完全需要对其作整体研究。乐器学中最重要的内容是其分类法,尽管五花八门,但德国比较音乐学家霍恩博斯特尔和萨克斯1914年创造的体鸣-弦鸣-气鸣-膜鸣四分法一直是国际通用的客位分类法,虽然有过各种修改;而澳大利亚音乐人类学家卡托米(Margaret Kartomi)1993年(《论乐器的概念与分类》)在这一方面作出了迄今为止最新、最全面的论述,她的论述以多种不同文化为例:(1)区分出学者的客位分类法和当地人的主位分类法;(2)以文化普遍主义的立场,归纳出全世界有四种基于人类深层思维方式的分类法:演绎分类法,树形图分类法,纵聚类分类法,类型归纳法。

1. 西方民族音乐学之乐器学

定义

乐器　人类制造的任何发声物都可称为乐器。所有乐器都有“特定音色,或发出一种声音或某一确定音高的若干声音,或至少是提供材料在一定时间内连续发出噪声。”(谢夫纳,1946)这一定义列出了音色、音高和节奏参数,表明可研究所有“日常的音乐工具”(从敲击的竹子到西方的古钢琴),不论其结构(简单或复杂)、使用方法以及历史地理文化起源多么不同。其功能和概念在各个文化、各个时期中都不同,如工具、武器、容器及其他器皿在节日仪式中皆可用作节奏乐器。

乐器学　包括每一种音乐传统——艺术音乐、民族民间音乐、西方和非西方音乐——的乐器领域。乐器学界限不精确,在历史音乐学和民族音乐学中角度也不一样。民族音乐学本身对乐器学历来也有很多不同定义。但主要应研究实际乐器(收藏目录、术语、分类、结构描述、形态、振动方式、材料、装饰、表演技巧),所产生的音乐(音响及音阶),乐器使用,社会文化因素和决定乐器使用的信仰,表演者的地位及训练,乐器的象征主义及美学(既是艺术品,又是音乐工具)。还可研究现有乐器和历史乐器的历史、起源及相互关系,可从古文明的考古图像(雕塑、瓶饰、绘画、雕刻、岩雕等)获得信息。

早期历史概述

“乐器学”(organology)一词来自普里托里乌斯(M. Praetorius)《音乐全书》第二卷的标题(Organographia,1618)。organ 一字源于希腊语,原义“工具”,“器官”,后来才指乐器或人的发声器官。其后拉丁语中又指乐器多

声。古拉丁文中乐器一词用 instrumentum,中世纪变成为 instrumentum organicum。对中世纪乐器描述是不准确的,因为长期以来仪式诵唱比器乐更重要。16、17 世纪,才有乐器论著出现。但东方(中国、阿拉伯、印度)在这方面早于西方几世纪,文献涉及乐器分析、表演方式及其在仪式典礼中的作用以及器乐家及其训练。

16 世纪起,对其他文明(阿拉伯、中国、印度、印第安和非洲)的发现和征服为欧洲带来了其他文明的乐器实物。如 1620 年,普里托里乌斯发表了有关一些非洲乐器的图像,包括号、铃、鼓、竖琴、多弓竖琴(pluriarc)。异国有价值的乐器进入文艺复兴以来西方的皇家古玩陈列室及图书馆,也成为宗教界和业余爱好者的收藏品。后来又进入艺术和民族志博物馆、音乐学院及大学。19 世纪末发表了一些收藏目录,出现了乐器分类体系。

理论:分类学

分类是一般乐器学研究的初阶,也是研究某一地区、文化、宗教或特定社会文化群体的乐器及乐器学的初阶。分类的目的与方法对实际分类者(收藏管理者)和理论家是不同的。前者基于乐器收藏品的分析,为了定出一个普通概念,这样分出古代与现代、欧洲与非欧洲乐器等大类,然后定出下属亚类及等级体系,这样可按逻辑给大量乐器分类。后者则试图超越乐器的物质结构,考虑音响、音阶、音乐家、表演实践,结合历史、起源及社会文化因素(如决定乐器功能的信仰)。例如有按音乐创造过程分类的(莱因哈德, 1960),有按生物学分类的(蒙塔古和伯顿,1971),有按情绪与社会功能分类的(赖内克,1974),还有从形态学一直到人类学的多角度分类的(胡德,1971;拉姆齐,1974;李斯洛夫和马特森,1985)。其中胡德首创了用几何图形来分类的多维的乐器图(organogram)。但乐器是活生生的、动态的,不认同静态体系的截然划分和固定形式。分类过程即是在原则与现实间妥协,因此没有一种分类体系是完美的。

既然涉及发声工具,分类基本原则必须同振动材料本身相关,这一基本概念不是西方而是其他文明创立起来的。如中国的八音分类体系,但那是为具体类别的乐器而设,不像印度体系能适用于各种文化。印度体系的四大类按振动性质分为:弦类(张弦振动),鼓类(张皮振动),管类(中空或穿透振动),击类(敲击硬材料振动)。这成为西方乐器学家分类的主要灵感。

马伊永和霍恩博斯特尔-萨克斯体系 19 世纪末,布鲁塞尔乐器馆的

马伊永“基于用作声源的发音体的不同性质”，划分出四大类乐器，弦乐器，管乐器，膜乐器，自鸣乐器（autophone），尤其是“自鸣”这一新的类别定义为“用固体制作，本身有足够弹性，可维持击、拨或擦三种振动中之一种。”

“发声的物理特性是划分的最重要原则”这一概念1914年再次被霍恩博斯特尔和萨克斯提出，他们的四大类是：弦鸣乐器（单弦或多弦张于固定的若干点之间），气鸣乐器（空气本身是振动体），膜鸣乐器（由声音绷紧的膜发声），体鸣乐器（物质本身因其坚实并富有弹性而发声）。比较了马伊永体系后，他们修改了小类的再分原则和数量，决定只按乐器表面形态特征再分，并用杜威十进制体系编号。

民族乐器学的贡献之一是废弃了西方传统的三分法，即今天西方管弦乐队仍用的弦乐器、管乐器和打击乐器。参照印度体系，从打击乐器中分出一类膜鸣乐器，给那些看似原始的、却是表现人类发声想象力的乐器以真正的地位。缺点是小类划分缺少统一准则。霍－萨体系已广为采用，虽然不乏修改和发展。

谢夫纳体系　1932年，法国的谢夫纳创立了二分的体系，虽未被广泛采用，但很有独创性。最早的二分法来自阿拉伯人的概念“打击的器官包括手和呼吸器官”。谢夫纳的分类逻辑严密、统一，仅基于一个原则：振动材料的性质和结构。该体系如下分类：

Ⅰ. 固体振动乐器

A. 不可绷紧的（如木琴）；B. 灵活的（带可拨簧片，如非洲拇指琴）；C. 可绷紧的（如弦乐器和鼓）。

Ⅱ. 空气振动乐器

A. 周围环绕空气（如风吼镖、汽笛、手风琴、簧风琴）；B. 自由空腔（如土鼓）；C. 空气柱（管乐器）。

第三级再划分（用英文小写字母表示）按照乐器所用材料（木、金、石等）；第四级再分（用阿拉伯数字）按照乐器形态（如“不可绷紧的”这一类有棍、条、片、管、壳、块等）。例如木琴似可写作：[IAa2]。

杜尔农的改进　杜尔农（G. Dournon，1991）改进了霍－萨体系。根据振动材料和方式以及乐器结构，将不可伸展的固体振动材料（灵活与不灵活的）所制乐器归入体鸣乐器，将可伸展的振动材料（膜或弦）所制乐器分别归入膜鸣乐器和弦鸣乐器，气体振动的乐器则归入气鸣乐器。当然有时免不了作一些违背大原则的调整，使之符合乐器本身逻辑和分类目的，即理

性与可操作性。

弦鸣乐器:按振动方式分类(拨、擦、击、吹弦)会把同一类乐器分散(如齐特),而同时仅仅因为都是拨弦,又会把不同类乐器归在一起(如拨弦的琉特、里拉、竖琴、乐弓、齐特等)。最好利用乐器某一明显的结构特点归类,如:(1)按琴身呈直线或曲线,可分出两类:呈直线类为齐特和琉特,呈曲线类为乐弓及其所衍生的多弓竖琴(普鲁里亚克)和竖琴。(2)有无琴颈,无颈者是齐特,有颈者为其他类。(3)齐特音箱形态则可用来确定小类(条、杆、管、筏、板、盒等式样)。盒式齐特结合键盘乐器的机械装置则产生楔槌键琴、羽管键琴和小型单键盘羽管键琴(即斯皮耐琴)。

而在带琴颈的乐器中,首先区别琴颈是直接连在琴身(琉特、竖琴),还是借助两臂间接连在琴身(里拉)。另一主要特征是乐器平面:琴颈与琴身是在同一平面(琉特、竖琴式琉特),还是琴颈(直式或弓式)与琴身在两个平面并形成一角度或一弧形(竖琴)。

按这些结构数据区分出弦鸣乐器的九个大类:乐弓,多弓竖琴,竖琴,齐特,琉特与提琴,竖琴式琉特,竖琴齐特,里拉,以及张力可变类(通常单弦)。

体鸣乐器:这类乐器结构与形态五花八门,难以作为主要小类划分的依据,不如用振动方式作依据,这样可分出七类表演方式:撞击,敲击,槌捣或拍击,摇击,括擦,磨擦,拨击。然而仍须作些调整。如铃无论是铃舌分开的、还是附在铃内的,都归入敲击类,虽然后者是摇击的。

膜鸣乐器:单面或双面鼓皮为振动材料,以敲击或擦击为振动方式而分成两类,下分以结构因素为原则,包括振动膜的数量(一或两张),音箱或框架的形状,鼓身材料,以及皮膜固定方法(带扎、黏胶、铁钉、木栓、圈箍、或几种结合)。

气鸣乐器:按振动方式分出两大类。第一类是自由或旋转气鸣乐器,振动空气无限制(如风吼镖,一锋利叶片通过旋转产生气流振动)。第二类是完全封闭在一管状容器中或一球体中,由气息或风的作用引起振动,按振动方式再分出三类:(1)笛或边棱类,空气朝吹口上的边棱或借助于气道而连接的边棱而流动;(2)簧片类,气流作用于簧片,自由簧片或拍打的簧片(单片或双片);(3)角与号或唇振类,气流通过振动的双唇。

民族体系　亦称局内人的体系,已引起西方学者的注意。如塞内加尔巴沙里人的体系,以发声方法把乐器分为四类:吹角类(笛、号、单簧管),摇

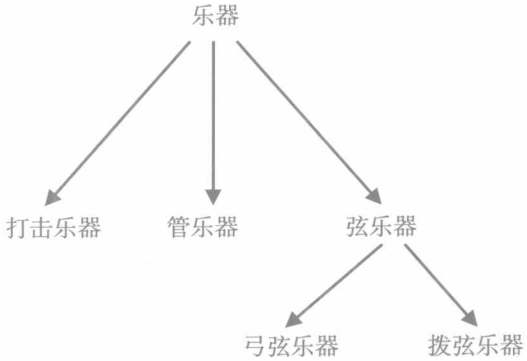
响类(响器、铃),敲击类(木琴、鼓、齐特、竖琴),括擦类(提琴、带凹口的括擦器)。又如所罗门群岛阿阿人区别不同类别的“竹子音乐”,分成“击竹”和“吹竹”,接着再以独奏与合奏细分。

卡托米对分类法的归纳　卡托米(Margaret Kartomi,1990)借用认知人类学和生物学术语,探讨人类深层的思维方法与分类方法,借助多种文化的例证,划分出文献传播与口头传播这样两大类传统社会,并归结出四种基本分类模式:

(1) 演绎分类法(taxonomy)。是自然-文化产生的体系,每一步分类合乎逻辑地采用一种划分特征(一维分类),按特点从大类向下细分到小类。用于多种文化。(表一)

乐　　器			
打击乐器	管乐器	弦乐器	
		弓弦乐器	拨弦乐器

(2) 树形图(tree diagram)。人为的、学者所给予的体系,用于多种文化。每一步分类合乎逻辑地采用一种划分特征(一维分类),按特点从大类向下细分到小类,常以二元对立划分, 如上图可以如下表示(表二):



(3) 纵聚类法(paradigm)。是自然-文化产生的体系,每一步分类采用多种划分原则(多维分类),水平分类与纵向分类交叉,有时用轮圆图(如中国的八音图和印度的曼荼罗轮圆图)。较近才用于民族音乐学。

表三:特波利人(菲律宾南部)乐器与合奏的三维纵聚类

	独奏		合奏	
用呼吸演奏	簧管、笛、口弦等			文雅风格
用手指演奏	提琴、齐特、琉特	二人奏齐特	琉特与提琴	
击奏	击梁木、锣、编锣、鼓、击地臼		锣、鼓、棍、编锣	强烈风格

(4) 类型归纳法(typology)。人为的、学者给予的体系,每一步划分采用多种特征或方面(多维分类),是从小类向上归纳成大类。较少使用,但却是未来分类的新趋势。

表四:欧洲柳树皮哨子的三维归类

	哨子气道形状				
	加长气道	斜切气道	斜圆气道	普通气道	开口
无可调节的气道	A.1	A.2.a	A.2.b		
	B.2	B.3.a	B.3.b	B.1	闭口
有可调节的底端气道		C			

理论:术语学

乐器学中术语问题仍旧存在。如弦鸣乐器中一个古字 kithara,指古希腊一类"里拉",在拉丁文中成为 cithara,而法文 cithare、英文 zither 和德文 Zither 都是同源词,今天都成了齐特。而 lyra(里拉)本身目前在希腊和土耳其则指弓式琉特;lera 和 vevlira 又是乌克兰和瑞典的轮擦提琴(hurdy-gurdy)。

早在 1511 年维尔东(S. Virdung)就指出"人们称作竖琴的乐器,亦称里拉。"他引证了 6 世纪一首关于乐器的拉丁诗,"罗马人称作里拉,蛮族人则称竖琴,希腊人称 achiliaca,布利塔尼人(法国)称 chrotta",但这些名称都是指里拉。中世纪著作中称里拉为 cithara teutonica(条顿人的里拉),而爱尔兰竖琴则称作 cithara anglica(英吉利人的里拉)。

若将乐器学学名与各地各民族俗名区分开来,则可大大减少这类混淆。如口弦的下列各种名称:guimbarde(法),jew's harp(英),Maultrommel(德),morchang(印地),vargan(俄)。俗名扩展成种类名,则引起更多混淆。如 balafo 或 balafon 现指任一种非洲木琴,但事实上在各民族各称是不同的,bala(balafo 指演奏 bala)仅指曼宁卡人的木琴。还有 tamtam(或爵士打击乐器 tom-tom),原指东南亚锣,现泛指任何鼓或打击乐器或非洲舞曲。同样西班牙 maracas(砂槌)现泛指任何响器。

有些乐器名称是指功能而非分类。如印第安人的“求爱笛”，亚洲及印第安人的手鼓“萨满鼓”，非洲的“语鼓”（传递信息的树缝鼓）。

乐器学领域同词源学及语义学相关，联系着乐器的历史和地理文化分布（见萨克斯1929年所作研究《乐器的精神及发展》）。如法文tambour（鼓）是否可追溯到拨弦的琉特，即中亚的tanbur，tandura，tambura及tampuri？

术语常免不了模糊性。鼓名称的模糊性似更明显。鼓大多属膜鸣乐器，但木鼓和铜鼓却属敲击体鸣乐器，因缺少一个更贴切的词（诸如“中空木［铁］块”或“容器式锣”）。这里鼓包括一种双重现实：既打击张在鼓上的膜，也打击其木身或铜身。这就抵消了膜鸣与体鸣的区别。法国南部一种盒式齐特，被误作“弦鼓”，是因其振动方式引起的。但幸好钢琴不叫“键盘鼓”！

方法

乐器收藏　乐器是艺术品，既能发声，又能表达意义。乐器还有另一特别的维度，由其在社会中的功能和象征作用所决定。其使用常常联系着信仰、精神力量或时间力量、社会机构、生命轮回以及各种其他环境。因此伴随乐器献祭的特定仪式，界定其仪式作用的未成文的规则，主宰其制作与使用的禁忌，以及关于其起源（自然或超自然）的神话（书面或口头传播），便成为社会群体重视乐器的证据。在传统社会中乐器很少是中性的，决不会无意义。

因此，研究就要收集整个综合信息：音乐、技术、美学、象征、历史、民族学等方面。除了知道演奏技巧影响所产生的声音外，还要知道乐器结构能提供关于所用各种技术的信息：编篮、制陶、铸造、木雕，有时还有关于音乐概念的信息。还要发现乐器是本地还是外来的。某些乐器所表现的人类形态学或动物形态学可以揭示宇宙进化论或社会结构的方面。然而基本信息涉及某一社区或社会文化群体的乐器的作用，规定其使用的场合（成年礼、性别隔离、礼拜仪式、魔法、典礼、农历等）。

乐器调查　乐器本身：（1）俗名：当地名称，何种语言，名称含义。（2）地点：使用地，起源地。（3）描述：功能性组件的当地名称，制作材料，装饰配件及其基本含义。（4）结构：工匠制作；工匠身分、年龄、性别、人种群体、培养；构造技术；联系着乐器制作的仪式。（5）使用：音乐，信号/信息，模仿人声等；使用的地点、时间、环境。（6）演奏：演奏者与乐器的位置，演奏技巧（指法、吹法等）；调音。（7）表演方式：独奏，为歌唱、诗歌、戏剧、舞蹈伴

奏;一件或几件类似乐器或不同乐器的合奏。(8)财产:个人或集体的。(9)存放:何处?谁负责?方法?用后是否毁掉。按胡德(1971)的说法,还应包括(10)声学:力度,音高,音色,音的密度。(11)工艺:雕刻法,油漆,图案(皆以图像志方法描述)。(12)社会-文化因素:乐器的社会地位,社会性别,经济价值,神话传说等。

表演者:(1)身份,姓名,姓别,年龄,从属什么组织(族群、种性、胞族、部落、兄弟会);出生地,居住地。(2)社会职业:职业音乐家,临时音乐家(有其他职业)(3)社会地位:高/低/不确定。(4)报酬:用金钱或实物。(5)训练与传承:个人(从一师傅),集体(传授社团、宗教社区、传统音乐学校),传承方式(口传或谱传)。(6)曲目:无区别或特定的(礼拜、音乐戏剧、仪式、史诗歌谣、音乐会等)。

乐器收集　收集乐器是研究的一部分。要考虑收集乐器的伦理和方法,无论代表当地或外国机构,必须得到当地保管人的同意和地方当局的批准,尊重该国习俗及文化遗产保护法。

有时若不能得到乐器,则要求尽量调查其音乐及社会背景,并最好拍照和录像。获得乐器后还要考虑酬劳合作人。收集乐器最好能刺激当地音乐家、乐器制作者的记忆和创造性,恢复已消亡的曲目或仪式,或促进对当地研究人员的现场培训。

乐器保存和利用　保存时至少应有下列信息:(1)乐器馆登记号;(2)乐器学学名和俗名;(3)来源地,使用该乐器的群体的地区;(4)简短描述乐器结构、主要材料、尺寸、状况;(5)社会功能及音乐功能;(6)收集者姓名;(7)音像和照片;(8)可在何处、用何种手段得到其他信息(卷宗、田野记录、目录卡、电脑记录等)。此外在其他专业出版物上找到乐器或录音的索引目录。

编译参考书目

G. Dournon: "Organology", *Ethnomusicology: An Introduction* (New York, 1992)

M. Hood: *Ethnomusicologist* (New York, 1971)

M. Kartomi: *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (Chicago, 1990)

J. Koeting: "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music," *Selected Reports*, I, 3, 1970

(原刊《音乐研究》2000年第1期)

2.《旧约》乐器译名辨

《圣经·旧约》中提及乐器名称近20种。其中有些伴有说明,大致可以确定其类别;而有些从《旧约》本身找不到依据,要靠后来的文献典籍来推测;还有个别的则很难确定是何类乐器。自《旧约》问世(写作时间约从元前17世纪至元前2世纪)以来,学者们就这些乐器的希伯来文名称(其中六种乐器用亚兰方言[一种古叙利亚语]拼写)争论不休。这一争论自然也反映到《圣经》的各种译本中,其中最重要的如:纪元前3世纪~纪元前2世纪的希腊文译本(通称Septuagint即"七十子译本"),公元4世纪由罗马天主教会出版的、曾广为应用的通俗拉丁文译本(Vulgate),1611年由英王詹姆士一世批准、曾极具权威性并通用至今的英文钦定本(A. V.),1952年由美国学者出版,现广为应用的英文新译本"修订标准本"(R. S. V.)以及我国1919年出版,至今唯一通用的中译本《新旧约全书》(即"官话和合译本")。这些版本的译者多不是音乐学者。而且随着时间的推移,词义及乐器本身都发生了变化,因而翻译中随意猜测,用译者自己时代的乐器名称硬套或张冠李戴的现象比比皆是。

本文拟对这些乐器类别及上述五种译本中的译名逐一考查、甄别,同时提出笔者对中、英文译名的修改意见。为方便起见,本文中希伯来文、亚兰文及希腊文名称皆用拉丁文字母拼写。所有乐器名称的拼写均以《新格鲁夫乐器辞典》为准。

弦鸣乐器

KINNOR(复数:阳性KINNORIM,阴性KINNOROT)。该乐器是《旧约》中出现最早的乐器之一,也是出现最早的弦鸣乐器(创世纪《4:21》,而《旧

约》开头的“五经”中,它又是唯一可见的弦乐器,可见其古老的渊源。

它的制作材料在大卫时代(元前1010~970年)是松木(《撒母耳记下》6:5),在后来的所罗门时代(元前970~930年)则用檀香木(《列王记上》10:12,《历代志下》9:11)。音色“柔美”,合奏时弹出“幽雅”之声(《诗篇》81:2,92:3)。大卫“用手弹琴”,即不用拨子(《撒母耳记上》16:23),弹奏时需“右手技巧”。库尔特·萨克斯认为“用手弹瑟”并非赘词,而是强调与通常为歌伴奏时“用拨子弹奏”的方式不同而已。他还推断,这种乐器属里拉(lyre)类,其状如半圆形,似一烛架,当中平行张羊肠弦若干,无共鸣箱,轻巧、可置于手中(《乐器史》1940年诺尔顿版)。从考古发现的图像看,可开口向上、垂直置于身前,或开口向前、水平置于身前,甚至可斜置于手中。

弦乐器在古代东方是男性的象征,KINNOR是大卫创造的乐器(好几世纪都把“大卫的乐器”误作竖琴,见下文NEBEL),也具有男性的、高贵的象征。因而在犹太教里弦乐器被认为最适宜于崇拜仪式,是圣殿乐队的主要乐器。该乐器在《旧约》中出现42次。多用于欢乐的庆典和宗教仪式,为歌唱伴奏或作背景音乐。如:运送约柜,班师凯旋,圣城竣工,迎宾宴客,先知受感,治病祛邪,献祭颂主,甚至用于上帝惩罚时的背景音乐(《以赛亚书》30:32)以及流浪妓女弹唱的乐器(同前23:15,16)。虽然《诗篇》137:2指出这种乐器不适于悲哀场合,但在《以赛亚书》16:11中却有“哀鸣”音色的描述,可能是一偶然的例外。

KINNOR在古埃及早已有之。从希腊本的Kithara(一种带共鸣箱的里拉类乐器)及其同源词kinyra和拉丁本由此直译的cithara来看,英文修订标准本译为lyre是准确的,而钦定本译作harp则属错误的归类。况且,阿拉伯文本所用的kissari一词,既有古希腊的影响,也是当今埃塞俄比亚一种lyre的名称。中译和合本的“琴”不准确,会不会误解为中国的“古琴”(一种齐特)?建议按英文改成“里尔”或“里拉”。

NEBEL(或拼作NEVEL,复数NEVALIM)。最早出现在《撒母耳记上》(10:5),是先知受感的乐器,手执于队列进行中,故体积不大,分量不重。材料同KINNOR,用松木和檀香木(出处同前)。弹法是用手“拨奏”(希伯来文ZAMER)。

该乐器共出现27次,亦多用于欢庆及宗教场合,基本同KINNOR,只是不见于治病、惩罚等场合,也不为流浪歌女所用。

从词源来看，希伯来文 NEBEL 原意是“圆花瓶”或“皮瓶子”。按萨克斯、C. C. J. 波林等人意见，这种乐器是一种竖式三角竖琴（竖式，即垂直置于身前；三角，即共鸣箱与弦柱成一角度，而不像埃及竖琴那样二者成弓形），共鸣箱裹以皮革，状如一种东方的皮瓶子（《乐器史》；《古代近东音乐》1954 年纽约版）。一般认为，这种乐器体积大于 KINNOR，弦更粗些，故音色较低沉。

NEBEL 与古叙利亚语 nabla 同源，后者是当时腓尼基的一种竖琴类乐器。希腊文直译为 nabla（有 14 次），同时也有 8 次意译为 psalterion，甚至有一处译作 kithara，作了错误归类。Psalterion 是古希腊时代的竖琴（主要是一种三角竖琴），拉丁本在全书中坚持用了其同源词 psalterium，但后来该术语逐渐改变而指“盒式齐特”（如 psaltery 和 dulcimer），并进入欧洲其他文字中。钦定本所用 psaltery，虽源出于希腊语，但在 17 世纪早就是指盒式齐特类的乐器了；而其中还有三处竟译为 viol 则更错了，因为 viol 是弓弦琉特类乐器。虽有少数人认为 NEBEL 是不同于 KINNOR 的另一种 lyre，但多数意见仍将其归作 harp 类，英文修订标准本则顺应了这一多数意见，无疑是明智的，而和合本译成齐特类的“瑟”是错误的。

NEBEL ’ASOR。出现较少且较晚，仅在《诗篇》中有三处（33:2，92:3，144:9）。这也是一种圣殿乐器，只用于颂主仪式。它是 NEBEL 的变体，’ASOR一词希伯来文原意是“10”，因而有“十弦”之说。但许多学者都一再指出《旧约》中与乐器有关的数字（如弦数、乐器件数）多含象征意义（如“十弦”暗指摩西“十诫”）、较少实际的音乐含义。约翰·施泰纳则认为 ’ASOR一词源于 ashor，即 Assyrian（harp），一种古代亚述的三角竖琴（《圣经音乐》第二章，1970 年纽约新版，根据 1914 年伦敦版）。

但萨克斯在其名著《乐器史》中将 ’ASOR 定为“十弦齐特”，认为它“由一矩形小框构成，内平行张 10 弦，矩形宽两边不等（似一梯形）。由女乐师垂直执于一手上演奏，不用拨子。”他和另一些学者都认为该乐器源于腓尼基。

可是 ’ASOR 同 NEBEL 联系在一起，而几乎与《旧约》希伯来原本最后几卷同时完成的希腊本也清楚表明它是竖琴类乐器（psalterion），拉丁本则照抄了希腊本；钦定本与和合本作“十弦乐器”不确切，而修订标准本的译法之一 lute 及和合本的另一译法“十弦瑟”均作了错误归类。修订标准本的另一译法 ten-stringed harp，及相应的中文“十弦竖琴”，宜作为标准译法。

气鸣乐器

HALIL(或 KHALIL,复数 HALILIM)。该词同古亚述文 halalu,原意为“管子”,其动词为“穿孔”,或指管子的中空,或指在管子上开孔。《旧约》之后的诠释文献《塔木德》(公元5世纪)在论及该乐器时有云:用手指或手掌“击孔”。又据该文献之一部《密西拿》(公元2世纪),这种乐器声音尖锐,有穿透力,可传至很远处。

HALIL 仅出现5次,出现的场合分别为:先知乐队中一种乐器,能令人发狂而“受感”(《撒母耳记上》10:5);所罗门登基时,人们欢呼吹笛,希望和平与繁荣(《列王记上》1:40);宴席乐队中一种乐器,为娱乐助兴生辉(《以赛亚书》5:12);山间行路时吹笛娱乐、狂欢(同前30:29);作为哀歌“哀鸣如箫”(《耶利米书》48:36)。由上述可得出:这既是一种神秘的乐器,又是民间娱乐的乐器。

如同其他民族的同类乐器,HALIL 的管状有男性生殖器的象征意义,以及对生殖繁育的魔力(《民俗、神话与传说标准辞典》1984年纽约版),故在圣殿仪式中其使用有限制。第一圣殿时期(公元前970~公元前586年)根本不用;第二圣殿时期(元前516~公元70年)是否使用,在《旧约》中亦无记载。根据后来记载第二圣殿时期仪礼的权威文献《密西拿》可知,HALIL 的使用只限于一年中的十二天节日,“以增加欢乐气氛”,而且使用数量一般仅限于两支(最多不超过12支)。至于平时圣殿仪礼中几乎不用这种乐器。

据萨克斯认为,flute 类的乐器(横笛)在元前1 000年的中东尚无记载与发现(到了古罗马时代也仅有少量的,真正较多出现,是在10~11世纪的事。——笔者注),若用 flute 去套 HAIL 是一种时代错误。整个古代世界的吹管乐器都是如同希腊人的 aulos 那样的“双管”(《乐器史》)。而希腊本所用的也正是这个术语。拉丁本所用的 tibia(原意:胫骨),亦是当时罗马的一种骨制双管乐器。钦定本的 pipe 是管类乐器总称,没有表明上述特点。

建议英文译作 double pipe,中文相应作“双管”。这样比修订标准本的 flute、和合本的“笛”要准确,也比萨克斯的 double oboe 为好,因 oboe 令人想起“双簧”,而这证据尚不充分,不宜定死。

SHOFAR(复数 SHOFAROT)与 KEREN。E. 维尔纳认为 KEREN 是该

类乐器的原型，SHOFAR 只是其用于宗教仪礼时的一种变型（“犹太音乐”，《新格鲁夫》卷九）。KEREN 仅出现 3 次：《利未记》23：24，《约书亚记》6：4－13，《但以理书》3：5。在前两例与 SHOFAR 交替出现，后一例与一些源于希腊的乐器并置，且用亚兰文拼写 QARNA，有种异国情调（详述见本文最后部分）。

SHOFAR 用公山羊角制成。后来《塔木德》对材料作了严格规定，一般应用公山羊角，但野山羊角亦可，而绝对禁用牛角这类材料。这种乐器的音色可从该词词根原意得知，即“明亮的”，指辉煌、有穿透力的音色。但因其仅能吹出几个音，且音高不准，故常不当作乐器，仅作为信号工具。可是 SHOFAR 却是古犹太乐器中唯一留存至今的。现仍用于犹太会堂中。

SHOFAR 是《旧约》中出现最多的乐器，共计 72 次。据传说，闪族人有一个基本思想：“尤其是 SHOFAR 的力量（《古代近东音乐》）。因而它广泛用于战争、节日及圣典之中，如：聚众、攻城、冲锋、警戒、登基、请柜、颂主、献祭、警告、竣工、驱邪、安息日、赎罪日、除酵节、月朔并月望等。其中用于月朔，即犹太新年仪式，还有其象征意义，是因 SHOFAR 形状如新月的缘故。

该乐器宗教意味特别强，在它那威严、响亮、渐高的长音中，上帝降临于西乃山（《出埃及记》19－20）。它不但是圣殿仪礼中祭司的乐器，也是先知预言上帝“最后审判”的信号，同每年犹太新年与赎罪日之间的忏悔日有关。因而它是圣器，平时要珍藏起来、不让人见。它还有性的禁忌，规定女性禁用，且须避之。

希腊本的 Salpinx 译得不准，因这种希腊乐器是直管的，应是种 trumpet（号），与弯管的 SHOFAR 形状不符。keras、keratine 与 KEREN 则是同源词。拉丁本的 tuba 也不对，因 tuba 也是直管号；而 cornu 这种罗马乐器又是弯成 G 形的，只有弯管的 bucina 外形与之最接近。钦定本、修订标准本均译作 trumpet，仅个别地方译作 horn（钦定本《历代志上》25；修订本《约书亚记》6：5，《撒母耳记下》6：15）。KEREN 英文应定为 horn，而 SHOFAR 英文应为 ram's horn 羊角号）以示区别。和合本所译“角”是正确的。中文也可作“号角”。

HATZOTZERAH（或 KHATZOTZERAH）。据考古发现，这种乐器形状是笔直的，不像 SHOFAR 是弯曲的。它用银子锤出，且成双使用（《民数记》10：1、2）。用银子作材料，有尊严、崇高之联想。成双则是一种古老的平衡

观念。在《民数记》10:3－10 中有关于这种乐器作为信号吹奏的规范,如:轻声吹以聚众;单吹一支聚集首领;吹出大声,东营起行;二次吹出大声,南营起行;与敌打仗,吹出大声;节期与献祭,也要吹号。

该乐器共出现 29 次,除上述场合外,尚有请柜、颂主、竣工、登基、战争等。它也是一种圣殿乐器,在所罗门时代规定由 120 位祭司吹奏(《历代志下》5:12)。

根据希腊本的 Salpinx 和拉丁本的 tuba (均是直管号),可知英文应是 trumpet。但钦定本有一处错译作 cornet(《历代志下》15:14),那是中世纪一种木管号。修订标准本中该乐器有四处与 SHOFAR 并置,这时 HATZOTZERAH 称为 horn,而 SHOFAR 则称为 trumpet。这四处如两者对换一下译名就对了。和合本一律译作"号"无疑是对的。

'UGAB(或 'UGAV)。这是《旧约》中出现最早的乐器之一,也是出现最早的气鸣乐器(《创世纪》4:21)。一共才出现 4 次,另三次分别是:表示欢娱《约旧记》21:12),表示痛苦如哭泣(同前 30:31),颂主仪式(《诗篇》150:3)。

据萨克斯考证:这种乐器像"一根粗长的竖笛那样",可吹出"阴暗、中空、喔喔声那样的音色"。"也许是任何 pipe(管)的总称,包括双管和单管",但不是 panpipe(排箫)。'UGAB 的动词'agab,其义近于"爱情"(《乐器史》)。有"作爱"之意,也许同动物求偶的叫声相关,故被排斥在圣殿仪礼之外(《新格鲁夫》卷九)。

在《创世纪》所描述的远古时代,它只是一种简单吹管,也许又是吹管乐器的总称。进化到《诗篇》(150:3)时代,与 MINNIM 一起出现在诗歌对偶句中,既然 MINNIM 是弦乐器总称,'UGAB 很可能是管乐器的总称。或如施泰纳所推测,是一种古希腊、罗马时代的原始的水力管风琴(organs,即 pipes,德文《圣经》也译作 Pfeifen,注意这三个词都是复数形式,即为多管风琴)(见《圣经音乐》第六章)。

希腊本中,'UGAB 有三种译名:《创世纪》4:21 作 Kithara(里拉琴),《约伯记》21:12、30:31 两处均作 psalmos(竖琴伴唱的赞美歌?),《诗篇》150:4 作 organon。只有这最后一种为后来的拉丁本(organum [hydraulicum],即水力管风琴)和英文钦定本(organ)所接受。修订标准本的 pipe 似更有概括性,包括了各种管乐器。和合本的"箫"不如改作与 pipe 相对应的"管"。

膜鸣乐器

TOF(复数 TUPPIM)。《旧约》中提及的唯一膜鸣乐器。据萨克斯考证:TOF 类似阿拉伯的 duff,都属闪族的木框鼓(frame drum),也许两面张鼓皮,不挂小铃,不用鼓槌(《乐器史》)。这种起源于近东的乐器显然是后来总称为 tambourine(手鼓)的那类乐器。

TOF 共出现 15 次,几乎是女性专用乐器,而且多用于喧闹欢乐的场合,如迎宾宴客、班师凯旋、请柜颁主。此外也是先知受感的乐器之一,又是上帝惩罚亚述人的背景音乐(《以赛亚书》30:32)。在《次经》(一译"后典")和《塔木德》中还是婚礼上的乐器。

也许因其多为女性所用,而被排斥于圣殿之外。虽然《诗篇》中有三处(81:2,149:3,150:40)提及作为颂主乐器之一,但《塔木德》、《密西拿》还指明圣殿仪式不用鼓、不用舞蹈及任何身体动作。所罗门时代的第一圣殿乐队中也没有它,这在《旧约》本身就已表明。对上述矛盾现象,唯一可能的解释是:《诗篇》中提及的乐器与歌舞往往是诗歌中修辞的需要,并无实际意义(起码上述三处是如此)。这在《旧约》中不是个别的现象。

至于与 TOF 一起出现过 5 次的 MACHOL(舞蹈)(此外仅在《耶利米哀歌》5:15 中单独出现过 1 次),其词根有"穿孔"的意思,因此施泰纳提出它可能是一种吹管乐器,因为在欢乐的场合鼓笛齐鸣即意味着舞蹈,或是一种专为舞蹈吹奏的管乐器。他还在叙利亚文的《圣经》中找到了依据,MACHOL 在那儿译作 rephaah,一种仍在叙利亚使用的笛(《圣经音乐》第五章)。

希腊本的 tympanon 以及由希腊传入罗马后的拉丁形式 tympanum,钦定本交替使用的 timbrel 和 tabret,还有修订标准本的 timbrel(10 次)和 tambourine(5 次),都表明 TOF 是一种"手鼓"。似乎英译者不太愿用欧洲人惯用的 tambourine 这一正式术语,可能嫌其法语味太重(该词源于法语 tambourin,普罗旺斯的一种长鼓),虽然 timbrel 和 tabret 也都源于古法语(timbre 和 tabor,皆指鼓,后者又可上溯到波斯语),但毕竟在中世纪就已传入英国,更具古老的色彩。由此看来,用表示这一类别的 frame-drum 更好,和合本的"鼓"宜改为相应的"木框鼓"或"手鼓"。

体鸣乐器

M(E)TZILTAYIM(简单的复数形式或后来的形式 TZILTZELIM)。两

种形式的词根各自可分析为:M-TZILT-TYIM,其组合即前缀 - 象声词根 - 表示“双数”的词尾,表明该乐器由两部分组成;TZIL-TZEL-IM,其构成为象声词根 - 象声词根 - 复数词尾,表明该乐器有两种音色。TZIL 这一词根正与土耳其同类乐器 Zil 的名称相似。而 TZIL 的动词 tzalal 有“碰撞发声”之意。该乐器用铜制成(《历代志上》15:19)。

这一乐器共出现 13 次,如在请约柜、圣殿竣工等典礼中以及圣殿乐队中。可见它是一种宗教仪礼乐器,不用于民间世俗场合。敲钹也是利未人的专职,在大卫时代的乐队中,只有该族叫亚萨的一名敲钹者(《历代志上》16:5)。据《塔木德》,第二圣殿乐队中也仅有一名敲钹者,用来示意仪式的开始以及咏唱中的停顿与器乐间奏的进入(希伯来文称 Sela)。

关于其音乐,《诗篇》150:5 中有记载:“用大响钹、用高声的钹。”看来这种乐器分为两类。据波林考证:前者是 tziltzile shrua,直径较大,音色沉重,左右敲击(如现代钹);后者是 tziltzile truah,直径较小,音色清晰,上下敲击(《古代近东音乐》)。关于后一种小钹,萨克斯在《乐器史》中描述成:置于一根有弹性的分叉竹竿的两侧内。他称为“拍板钹”(cymbals on clappers)。

《圣经》的译者们都将这种乐器译作 cymbals(中文“钹”),从古希腊至今无一例外。

MENA'ANIM。仅出现一次,即在请约柜的乐队中(《撒母耳记下》6:5),其作用是“驱除所有死亡的力量”(萨克斯)。原是古埃及崇拜丰产、繁殖女神哈托尔的乐器。

从词源看,其动词 nua,即“摇动”。可以按萨克斯等人的建议译作 sistrum(叉铃)或 rattle(摇响器)。希腊本错译成 kymbala(钹),而拉丁本译作 sistra(sistrum 的复数)是正确的,用复数形式是受希伯来原文影响,钦定本译作 cornet(木管号)相去太远了!修订标准本译作 castanets,且不说与原动词意义不符,它还令人联想到西班牙响板(穷其渊源也仅可追溯到古罗马时代)。和合本中译文不清楚,如按原文乐器排列,似乎成了“钹”,这样其后的 cymbals 就成了“锣”,但调换顺序译作“锣”也不对。

SHALISHIM。仅出现一次,即在扫罗、大卫班师凯旋时妇女的欢迎队伍中(《撒母耳记上》18:6)。该词词根与希伯来文“三”(Shlosha)和“三倍”(Shalosh)有关系,表明该乐器可能由三个部分组成。因而,也许是有三根横杆,或横杆上有三个小环的 Sistrum(叉铃)或一种三弦乐器(施泰纳)。

萨克斯认为译成任何乐器都不行，因为原文按顺序是“with timbrels, with songs of joy, and with shalishim”，为什么“手鼓”和 Shalishim（若假设为一种乐器）中要夹入“欢乐的歌”？这样意思不连贯了。因此 Shalishim 也许是一种与之有关的舞蹈（这类舞蹈在别的民族也是常见的）（《乐器史》。本文前面论及 TOF（即 timbrel）时，曾指出它总和 MACHOL（舞蹈）一起出现，这进一步证实了萨克斯的判断。因而上句似可译作：“打手鼓并载歌载舞”。

波林则中和了前人之见：三角形乐器、三弦乐器、三横竿叉铃、三拍子舞蹈都是可能的，都不能完全排除（《古代近东音乐》）。

希腊本译 kymbala 与拉丁本译 sistra，是将其当作与上文 MENA’ANIM 一样的乐器了，简直不知所云。英文钦定本、修订标准本则比较谨慎，均泛译成 instrument of music（k）（乐器），后者还附注：“或 triangle（三角形乐器）或 3-stringed instrument（三弦乐器）”。和合本作“磬”似不妥。看来只能暂译作“舞蹈”，下加注：“或乐器，皆同三相关”。

PA’AMON（复数 PA’AMONIM）。在《出埃及记》中出现两次（28:33、34;39:25、26），不是乐器，而是高级祭司亚伦袍子上所钉的小铃，用金制成，以驱魔自卫；或吸引保护神的注意力。（弗雷泽《旧约民俗学》1923 年版）希腊本 kodon、拉丁本 tintinabulum 以及英文 bell 均是正确的，和合本“铃铛”不如译作“铃”。

用亚兰文拼写的乐器

在用亚兰文写成的《但以理书》第三章里，描写了公元前 6 世纪巴比伦王尼布甲尼撒攻占耶路撒冷后在宫廷内行金像崇拜之礼，但这个故事实际上所反映的则是公元前 2 世纪占领叙利亚的希腊塞琉古王朝安条克四世时代的史实。他的宫廷乐队所用六种乐器皆是用古叙利亚的亚兰方言拼写的希腊乐器，这是希伯来历史上“希腊化”时期所留下的痕迹。

QARNA。用动物角制成，对各种角的希伯来文总称是 KEREN，相对应的亚兰文则是 QARNA，该词至今还留存于阿拉伯文中。希腊文 keras、拉丁文 cornu 和日耳曼语族（如英、德文）的 horn 都是词形稍作变化的同源词。钦定本作 cornet（木管号）属归类错误。修订标准本的 horn 与和合本的“角”是对的。

MASHROKITA。其动词 Shrika，有“吹哨”之意，词根辅音 Sh-r-k 恰似希

腊本 Syrinx 的辅音 s-r-x(=ks),而 Syrinx 即 panpipe(排箫)。拉丁本作 fistula,同修订标准本的 pipe,泛指管乐器,但理应分别用拉丁文 fistula pani 和英文 panpipe。钦定本的 flute、和合本的"笛"都有时代错误与归类错误之嫌。英、中文应分别改作 panpipe 和"排箫"。

KAITHROS。与希腊本的 kithara 及拉丁本直译的 cithara 同源,系一种里拉。钦订本所译 harp 属归类错误。修订标准本用 lyre 是正确的。和合本的"琵琶"(带琴颈的琉特类)宜相应改为"里拉"。

SABBEKA。指一种希腊角式竖琴。是与希腊文 sambyke、拉丁文 sambuca 同源的词。据施泰纳考证,该词词义原指一种攻城器械,像一只船,船上竖起一架梯子。船体犹如平放的共鸣箱,梯子犹如弦柱,系一种横式三角竖琴(《圣经音乐》第七章)。这种乐器与前述 NEVEL,即竖式三角竖琴,形成了角式竖琴的两个大类。波林也认为 SABBEKA 是一种小型、高音调的角式竖琴(《古代近东音乐》)。修订标准本作 trigon 有道理,但不如译作标准的 angular harp,和合本的"琴"拟改成相应的"三角竖琴"。钦定本译作 sackbut,那等于 trombone(长号),其错误早就为学者们所指出。

PSANTRIA(或 PSANTERIN)。相当于希腊的 psalterion,拉丁本用了 psalterium,二者都指早期的希腊竖琴,据施泰纳考证为一种竖式三角竖琴(《圣经音乐》第七章)。钦定本作 psaltery,易误解为齐特类乐器,不如修订标准本译为 harp。和合本"瑟"应改为"竖琴"。

SUMPONYA。原希腊文拼作 Symphonia,意为"同时发声"、"和谐"。拉丁本照搬过去。钦定本错译成 dulcimer(杜西玛琴,一种盒式齐特),但这种乐器出现在西亚是公元 8 ~ 9 世纪的事。修订标准本译成 bagpipe(风笛),也许是受意大利语 zampogna(风笛)影响,该词似与 Symphonia 同源。故和合本也译作相近的"笙"。也许这样译有一定道理,因为 bagpipe 确能同时发生几个谐音。但将 Symphonia 译作各种乐器之风始于中世纪或稍晚些,在古希腊 - 罗马时代尚不可能。所以按萨克斯意见译作 full ensemble,即前五种乐器的"合奏",而不指某一具体乐器。

(原刊《音乐艺术》1991 年第 3 期)

第四辑　运用与领域

第十章　城市音乐人类学

如同文化人类学产生了城市人类学，音乐人类学也产生了分支学科城市音乐人类学（urban ethnomusicology），学者们从农村内地的田野实地撤回到城市，聚焦城市环境，关注自己身边的音乐文化现象，故有时称为“家门口的音乐人类学”（ethnomusicology at home）。该学科理论武器库中，除了本学科的方法论外，还吸收了音乐社会学及后现代理论模式，成为当前一个非常活跃的学术领域，或后现代音乐文化研究方法论的实验场。此外，音乐人类学研究也有非常实用的方面，它可以为政府制定城市文化政策提供决策上的理论依据。

本章中所介绍的谢勒梅的新著与美国前几部“世界音乐”专著相比，最大的差别是：其一，论述不分国家或民族，而是按一些热门专题；其二，所涉及文化不是远在异国他乡，而多是其在北美的“变种”，即“家门口的世界音乐”；其三，所涉及的音乐文化不再是静止不变的，而是流动变化中的；其四，论述的声音景观，不再局限于农村，其中不少是城市音乐文化，反映了西方城市音乐学自1970年代以来的巨大发展。谢勒梅新著的意义不仅是一部世界音乐教材，它更为我们吹来了西方学界的新风，为我们开拓新视角提供了范例。

1. 西方城市音乐人类学理论概述

城市与城市化　根据联合国人口基金会的报告,到2005年,世界人口的大多数都将生活在城市,城市自然日益成为音乐活动的中心。(Shelemay, 2001)城市是财富、权力、教育、各种社会群体以及音乐文化赞助制度集中的地方,具体而言,城市里商贾云集,金融与政权机构林立;各种类型与层次的教育机构鳞次栉比,既培养着专业人才,也造就了无数的爱好者;社会群体多元并存——富人与穷人,中产阶级与工人阶级,主体民族与少数民族,本地人与移民,男性与女性,成年人与青少年——并且互相影响;对音乐文化的赞助则来自企业或政府部门。(Manuel, 2000)

许多城市也是移民的汇聚之地,造成了民族、人种、宗教及文化的多元性,而各个社区的互相交流、影响、混合也造成了文化涵化、及各种音乐的杂交,音乐生活跨越社会经济、宗教和民族的界限,活跃在城市生活的公共空间里。(Bohlman, 2002)

城市化,尤其是新兴的第三世界国家的城市人口、现代技术及大众媒体的迅速膨胀,对20世纪文化和社会结构影响的深度和广度是空前的:稠密的人口和现金交易,大众娱乐新形式从卡拉OK到MP3网络音乐的发展,以流行音乐为主体的商业化的音乐工业,及其无处不在的音乐产品和大众媒介产品的市场,更重要的是城市居民每天接触到五花八门的意识形态、音乐风格和媒体话语,产生着多元的社会认同、审美意识以及文化融合的体裁。(Manuel, 2000)

还有所谓的"第二次城市化",即城市变成多元文化中心的过程,美国音乐人类学家内特尔有如下论述,并以世界一些大城市为例:

> “第二次城市化”即是作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心;或从一开始就是多元文化的城市中心(如差不多是在20世纪发展起来的某些非洲城市)是如何确立起来的。虽然肯定有些欧洲城市——如维也纳、伦敦和伊斯坦布尔——曾经并继续履行多种文化功能,并在20世纪前夕聚集了若干原本会是独立的社会;但城市快速发展,联合起来作为各社会群体对峙的地点(这些群体有近期来自国外的或来自农村的移民),则基本上是19世纪末20世纪初的现象。最特别的城市如墨西哥市,其巨大发展是内地人口涌入的结果;又如拉各斯,是由构成尼日利亚国家的几个少数民族群体同来自西非其他地方的劳动者以及欧洲人结合而成的;底特律,19~20世纪之交经历了南方高原白人贫农、前南方邦联各州农村及种植园黑人、欧洲尤其是东欧国家许多移民的涌入。所有这些少数民族群体都曾部分地保持过独立,同时相互之间又确立了冲突、合作与交流的关系;每个群体内部往往又再分出几个部分,不同程度地信守昔日的习俗与价值观。(Nettl,1991)

西方影响与文化一体化　第三世界的城市化进程中一个最常见的因素是西方的影响。正是这一影响促成并推进了这一进程。欧洲自19世纪初工业革命以来,以其强大的经济和军事力量为后盾,开始了对全世界的扩张,将西方的技术、经济体制、政治体制乃至意识形态和文化艺术,推行到世界各弱势民族,形成了一种“全球工业文化”,即以西方价值观为楷模的全球文化一体化。而近年来的全球经济一体化也强化了这一全球文化一体化的进程,形成所谓的文化“全球村”现象。就音乐文化而言,无论是当初随着西方资本输出、殖民、传教、军事入侵而来的西方古典(或艺术)音乐,还是今天借助音乐工业、跨国公司、大众媒体(电视、广播、音像产品、因特网)而风靡各国的西方流行音乐,都是文化一体化这棵大树上结出的果实。这两颗果实还留下了它们变异的种子,即用西方作曲技法、西方乐器表现各国音乐的“民族乐派”(这里借用19世纪西方音乐史中的这一名称),以及用西方和声、摇滚节奏、电声乐器、电子合成器等表现手法的各国流行音乐,后者虽也借用“世界音乐”这一名称,但却是西方化包装的世界流行音乐,是西方音乐工业的新产品,跨国唱片公司的新卖点。西方流行音乐及世界流行音乐,都是当今“工业跨文化”(industrial interculture)的产物(Slobin,1992)。再套用美国音乐人类学家斯洛宾的术语,我们今天所面临的无可争议的现实是:西方音乐这种强势文化已成为一种国际(或世界)“主宰文化”(superculture),而各国传统音乐这样的弱势文化则成了国际上的“亚

文化”(subculture)。

然而全球经济一体化,却带来了世界政治多极化的局面,在许多国家出现了民族认同、文化认同的潮流,即寻求自己民族、文化的标识,以证明自身存在的价值,不至于为经济一体化的潮流吞没、而成为大国强权的附庸。在这一认同的潮流中,人们发现音乐是一种很有特色的标识。

城市音乐人类学　有趣的是,历史音乐学历来一直全力进行城市研究,但却并不经常声明这一方法。(因城市一直是西方作曲家、表演家活动的中心,故历史音乐学一直以城市为其背景。)(Shelemay, 2000) 历史音乐学研究城市,也将其作为传统延续的单元,涉及城市机构,如学校、教堂、宫廷、音乐厅、音乐家社团在发展传统中的作用。(Nettl. 1978)这方面也是音乐社会学研究的内容。

音乐人类学则长期专注于农村而忽视城市,主要研究民间乃至原始部落的音乐。即使涉及城市,也主要专注于城市飞地怎样保存了道地的农村传统或古代宫廷音乐。1960 年代以来逐渐有了城市研究,研究民间音乐的城市化问题,如北美城市背景中的布鲁斯(如《城市布鲁斯》: Keil, 1966)和爵士乐以及城市化的移民民间乐团;同时也有研究非洲城市音乐、当地音乐家以及结合非洲传统和西方因素的流行音乐的。(Nettl. 1978)

面对城市音乐文化的急遽发展和城市各族群日益受到现代西方音乐文化的影响,“音乐人类学家近来想撤出在孤立的农村‘田野’工作,加之分支学科城市人类学的发展,这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。这种新的倾向同接受流行音乐为合法的研究有很大关系,但也离不开对游离于各文化间、各民族间、各社会背景间的移民及其音乐日益增长的兴趣。”(Nettl,1991)于是一门分支学科城市音乐人类学(urban ethnomusicology,或译作城市民族音乐学)便应运而生。

关于这门学科的研究范围,内特尔早在 1978 年的专著《八城市音乐文化:传统与变化》中明确指出过,即是:亚非及美洲国家现代城市中传统音乐的命运;在向现代(基本上是西方化的)城市生活变化过程中,传统音乐文化所起的作用;传统音乐文化与西方音乐文化的相互影响(包括音乐风格和音响,涉及文化背景及人的行为);各个社会阶层的音乐,有古典、民间和流行音乐等,以及这些音乐之间的相互影响及比较研究,还涉及各种文化中对其多样化音乐的分类;研究分析——并以城市音乐民族志记录——城市音乐生活、音乐产品及其生产者、消费者和音乐行为;以及一些实用的问

题，如面临现代化时如何维持传统，城市学校的音乐教育等。

该学科研究的中心问题之一是西方影响。内特尔将这一影响划分为“西方化”和“现代化”。“西方化”是指将传统音乐改变为西方音乐体系的一个组成部分，即采用西方的乐器、和声、记谱，受西方影响的旋律、节奏、音准、发声法，以及其他音乐结构和行为参数。“现代化”是指，虽然也采纳了一些西方因素，但保留了传统的本质，成为当代世界及其各种价值体系中的一员。这两种变化都产生了音乐风格和文化中西方因素和传统因素的混合。还有一种混合介于两者之间，即文化融合（syncretism），指两种文化中相似或亲和的因素的结合，由此形成一种新风格。流行音乐是上述各种混合的最突出的领域。有时甚至是多种文化的混合。连欧美流行音乐都加入了这一潮流，如结合了西方古典、民间、美国黑人（甚至非洲）和拉美等多种因素。

内特尔在其后两部著作中，进一步论述了西方影响之下全球音乐变化的类型和规律以及各地区各国的反应类型（1983），西方对各大洲音乐的影响以及全球对西方影响的反应的规律（1985）。1991 年他又作了重要补充：

> 音乐人类学的目的是调查这些群体如何使用音乐达到自己的目的，其音乐风格和曲目、音乐行为以及关于音乐本质和功能的思想，如何在城市化的过程中发生变化。主要有三种研究，即：农村民间音乐（主要是欧洲的）被带到城市后的命运；亚洲古典音乐在现代化的城市环境中的命运；以及流行音乐体裁从其他现存的音乐风格和体裁的结合中的确立。一般性理论的文章不多，但发表了一定数量的关于方法论，尤其是关于田野工作方法和阐释的文章。在进行这些研究时，音乐人类学学者尤其意识到了音乐作为文化标志的重要性，即作为一个族群用以表达自己区别于他群体的独特性的东西，用以实现群体聚合，但也用作不同文化间交流的手段。至于音乐如何受整个城市环境的影响，上述这些学者尚未得出一般结论，但是已研究了这种环境中某些组成部分的影响，如流行音乐的发展；媒体的影响；不同文化群体间的密切关系和对立；专业化的发展。对城市文化日益增长的兴趣，加强了几十年来令音乐人类学学者着迷的上述问题。

城市音乐人类学 1990 年代继续发展，有许多方面已涉及到后现代理论。内特尔的高足波尔曼（Bohlman，1991）在《世界音乐揽胜》一书中以欧洲城市——尤其是维也纳为例，作了理论概括，主要如：维也纳音乐的特征表现为传统性（大音乐家的曲目）、边缘性（外来音乐家）和多元性（多民族

和多种类);音乐会是城市音乐的产物,这一表演形式强调音乐本身,终止民间或宗教仪式和社会行为,同时却产生自己的仪式(服装要求、程序、批评式鉴赏),也是产生专业化的明星及其炫技神话的场所。此书其余各章论述某一地区音乐时,也各以一个城市为例,如加尔各答、德黑兰、上海、东京、芝加哥和匹茨堡等。此外,关于非西方城市音乐研究中的佼佼者,如沃特曼对尼日利亚伊巴丹流行的"居居"乐的研究(Waterman, 1990),图里诺对秘鲁利马的内地移民音乐的研究(Turino, 1993)

斯洛宾(1992)进一步从西方社会中的移民亚文化音乐来探讨城市音乐,提出一系列理论框架:亚文化(subculture) 同主宰文化(superculture)、跨文化(cross-culture)的关系;大众文化研究中对全球文化经济的景观研究体系,即人口景观、技术景观、经济景观、传媒景观、意识形态景观(Appadurai, 1990);阶级、族群性、社会性别、年龄等后现代参数;亚文化活动的三个领域(选择、亲和、归属);亚文化的运转模式等。

随着研究城市中不同的少数族群的音乐传统,人们开始承认:(1)国内存在着多元性的文化(即斯洛宾所谓的亚文化);(2)存在着跨族群、跨社会-经济、跨不同世代的通俗音乐和媒体音乐(即斯洛宾所谓的工业跨文化);(3)所有这些传统相互存在关系、也同国外各种音乐发生关系(即斯洛宾所谓的移民跨文化)。今天,音乐人类学家在研究中,很少有人不考虑全球音乐文化这一更广泛的背景的。因为音乐是在地域中流动的文化,可从某一地方流动到更大的区域乃至跨区域而传遍全球。(Slobin, 1992)

赖斯则以小见大,从洛杉矶市的一次马拉松比赛——跨族群的社区活动,调查在该活动中所反映出来的多元音乐文化的状况,发现通过城市的集体活动展示各种音乐文化,可以缓解各社区间的紧张关系,创造各社区之间的团结乃至一种共同的城市文化感。(Rice, 1994)类似的城市调查还有:谢勒梅及其学生对纽约市布鲁克林区叙利亚犹太人的音乐生活的调研(Shelemay,1988);赫恩顿及其小组对加利福尼亚州奥克兰市交响乐团的调研(Herndon,1988)。

谢勒梅(2000)则进一步发展了文化的多元性,即从音乐生活的多样性出发,她指出:文化生活、音乐生活的多样性是北美的一大特征,这大多是由其移民所造成的。只是在20世纪最后25年,美国音乐人类学家才充分认识到这种多样性。

起初学者开始研究所谓的城市"少数族群社区"(diaspora)的音乐,这

个领域研究“孤立的音乐（在移民社区内）将旧有特点保存到何种程度，它们接触异乡音乐或置于新的文化与社会背景时，又怎样变化”（Nettl，1991）。这在城市音乐人类学这一发展中的亚学科里起到了重要作用。

研究音乐的多样性，可研究一个城市多种不同的音乐传统，如胡德（1969）所言：“研究一个地方或地区所能见到的所有种类的音乐，如东京或洛杉矶或圣迭戈的音乐人类学，研究当地的欧洲艺术音乐、少数民族居住区的音乐、民间音乐、流行音乐、商业性音乐以及混合音乐等。”这样能有效地描绘出该城市的历史形象与文化形象。

如可研究波士顿的城市音乐景观，结合当地少数族群社区、街头音乐家、俱乐部、小酒馆、餐馆等的音乐，还有其他各种正式、非正式的音乐群体。谢勒梅（2001）在论述波士顿的城市音乐景观时，运用了音乐民族志中常用的5W原则，即波士顿有哪些种类的音乐（WHAT：民间、世界、乡村、爵士、卡巴莱、夜总会、古典、早期、教堂等音乐），各种音乐各在哪里演出（WHERE）以及何时演出（WHEN），什么人演出（WHO：爱尔兰人、葡萄牙人、埃塞俄比亚人及其他群体），为什么演出（WHY）。

20世纪80年代还出现了一种“世界音乐”的概念，并发展成一种“多元文化”并存的思想。所谓的世界音乐，也是文化多元性的一种旅游标签，是从欧洲前殖民地人民在巴黎、伦敦、柏林等欧洲大城市的移民社区的音乐中发展而来的。（Lovering，1998）这种“世界音乐”是一宽泛的概念，主要是指世界各国的传统音乐（亦称“根基音乐”，译自英文 roots music，包括各民族的民间音乐和古典音乐）；同时也可指各国流行音乐及其创作（或艺术）音乐（后两类亦称混合音乐，即多多少少受到西方和其他文化影响的音乐）；此外还可指西方城市移民社区的亚文化音乐，即各种民族文化超越国界，相互影响、混合，形成所谓“移民跨文化”（diaspora interculture）的世界音乐（Slobin，1992），如伦敦的南亚移民音乐，纽约、洛杉矶的南美、亚裔、中东等移民音乐，巴黎的西非移民音乐，柏林的土耳其移民音乐。世界音乐一出现，马上成为城市音乐人类学研究的对象。

音乐社会学的影响　城市音乐文化的研究的另一个思想来源是音乐社会学。该学科研究音乐与社会的关系，传统上以西方艺术音乐为对象，后来又以流行音乐为对象，但不像西方历史音乐学那样研究音乐形式。西方艺术音乐文化和流行音乐文化是典型的城市文化，有专业化的音乐生产形式和巨大的传播网络。音乐社会学研究的一个主要方面是音乐的政治经济

学,即作为商品的音乐产品的生产、销售与消费过程,如研究唱片录音工业、音乐消费市场、音乐生活的经济基础以及音乐家的经济状况。其他方面的研究包括音乐的媒介传播技术手段,音乐家的社会地位,音乐制度和机构,音乐生活,听众(或称消费者或受众)阶层及其不同层次的审美趣味,音乐与社会意识形态等。尤其用市场调查方法,调查现场音乐会,调查音乐唱片、磁带的消费,以获得关于音乐生产的经济方面的数据。(Attali,1985;Lovering, 1998;人民音乐社,1990)

自19世纪中叶以来,音乐实践越来越商业化和工业化。大众生产和消费通过不同类型的大众传播手段(收音机、电影、电视和MP3软件)和商品形式(从现场的音乐到各种唱片和录音带),使音乐实践从有含义、当地、面对面、此时此地,转变成常常无含义、全球性、非人性、脱离时空的东西。商业化和工业化也影响了大众的审美趣味和艺术家的创造性。音乐工业的思想来自西方马克思主义法兰克福学派代言人阿多诺,他提出了文化工业的著名论述:文化工业已渗透到人口的绝大多数中,通过大批量生产文化产品,人们的感觉和行为模式符合工业资本主义主宰的社会形式的需要。他的理论充满着马克思主义的批判精神,为他的流行音乐批判增色不少。他还研究西方艺术音乐,力图抓住西方社会整个音乐领域的历史与社会意义。阿多诺的整体观,各种音乐传统的相互关系及其存在的社会机构,音乐形式同音乐生产和接受的关系等,对音乐社会学研究产生了很大影响。(Shepherd, 2000)

音乐社会学接受美学的角度也影响了音乐人类学,即注意音乐生活中观众的审美作用乃至社会作用。这是理解音乐作品的一种重要维度。音乐生活是由人来实现的,这里的人包括如下五种:其一为音乐的创造者——作曲者和表演者,统称音乐家,这里也包括业余演唱者和演奏者。在有的文化中,尤其在即兴表演中,二者合二而一,称之为"造乐者"(music-maker)。其二是音乐的消费者或受众——听众,既有在现场的观众,也有不在现场的听众,后者即媒介的听众。有时听众也参与音乐表演,故表演者与听众没有区别,或简直就是合二而一。其三,音乐的代理者(agent)或销售者——音乐表演的组织者,既有为牟利的商业机构或个人,即经纪人,也有为表达社会信息的政府机构。其四,音乐的赞助者——不为牟利而是出于威望、影响、娱乐性的考虑,出钱支持音乐生活的个人或机构。最后还有音乐的批评者或研究者,用特定的话语——即音乐理论,讨论音乐生活的各个方面,也包

括其艺术方面或审美方面，从而这样的话语也成为音乐生活的一部分。(Kaemmer，1993)音乐符号的模糊性，使其在不同场合可作多种解释，作多种联想，因而一个城市的音乐生活景观乃至音乐表演的意义，必然是由音乐的创造者(作曲和表演)、消费者、代理者、赞助者、批评者所共同决定，而非由作曲者一方决定。

音乐社会学同音乐人类学以前的最大区别在于：前者研究音乐的社会物资基础(多以西方音乐为例)，后者研究音乐的民族特点(多以非西方音乐为例)，但没有绝对的界限，而是互相渗透。1990 年代以来，两门学科在后现代主义领域找到了更多的共同主题：如他者、族群性、社会性别、差异、认同、全球化，尤其在流行音乐研究领域。

后现代思想的视角　后现代思潮由法国各种后现代思潮、西方马克思主义、女性研究等思想混合而成。如上所述，城市音乐人类学，在理解音乐的城市化过程中，已经涉及后现代理论的许多方面，下面再来集中介绍亚文化、移民、音乐工业、大众媒体、流行音乐等后现代思潮的热门题目及其理论。

(1) *亚文化、他者、族群性与认同*。近年来，最典型的是对城市背景中的亚文化音乐的研究，涉及“他者”(Other) 群体如青少年、下层阶级、黑人、妇女、移民等亚文化群体或弱势群体的音乐现象，他们的音乐在文化上、社会上最有意义，与西方社会的中年人、中产阶级、白人、男性的主文化群体处于主宰与反主宰的对抗中。(Grenier & Guilbault，1990) 亚文化音乐研究的崛起表明音乐人类学范围的扩展：从边缘民族(相对西方中心而言)延伸到更广义的边缘群体。调查处于边缘的亚文化群体如何使用音乐达到自己的目的(包括政治目的)，人们意识到音乐作为群体文化标志的重要性，即某群体用以表达自己区别于他群体的独特性的东西，用以实现群体聚合。这就是音乐的认同(identity)作用。

这是因为西方政治、经济、思想向全球的扩张，“强制的交流”，造成了一种“全球工业文化”，使各民族的文化界限变得模糊了，需要捍卫了。而音乐在各种文化因素中最能标志族群性(ethnicity)；在当今复杂、多元的社会关系中，文化单元、民族乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体，往往可以靠特定的曲目和表演风格来进行认同，即强调自己与其他群体的差异，即文化界限。这正是 20 世纪音乐还能保持一定的多样性的原因。能以音乐进行认同，还因为音乐行为能够生动地体现社会结构与价值观，甚至能够描绘

出一个基于共同的语言、血缘、政治－经济利益和文化精神的“想象的社群”(imagined community),构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代性、自我与集体等关系,同时音乐创造活动也提供了社群集体生活——自我复制与变化过程——的背景,即音乐不仅反映社会意义也产生着社会意义。(Stokes, 1994)

(2)移民与音乐文化的流动。城市是各社会群体对峙的地点,其中包括来自农村和国外的移民群体。移民及其所带来音乐传统的维持与变化是当今学术热点。移民,资本和文化加速全球流动,产生了对移民社群及各种“旅行文化”的研究。世界的变化正是这一流动性所造成,而“音乐在运动之中,越过民族、地理界限,走向新的、更广泛的听众”,此即“音乐文化的流动”。“音乐不仅局限于单一地域,音乐的涵义也不止一个地理来源”,民族音乐学“对静态的封闭的地方文化研究,转变成了对动态的开放的跨文化研究”。(Shelemay, 2000)音乐怎样在时间(历史变迁的维度)和空间(地域变迁的维度)中传播、演变,反映了西方音乐人类学界1990年代以来一种新的认识框架,即时空背景的转换及其所形成的“差异”、边缘化或他者化。(汤,1993)移民音乐研究涉及城乡移民音乐,移民过程前后的音乐风格变化,运动中(旅游或朝圣)的音乐,迁徙民族(犹太和吉卜赛)生活中的音乐,回归民族的文化模糊性,城市主流社会中移民飞地的亚音乐文化等。(Schramm, 1990)

(3)阶级与社会性别。阶级是马克思主义的主要概念之一,意指某一社会中占有相同社会经济地位的人们的群体。西方音乐史也是一部城市社会阶级史。各个阶级需要有自己群体认同的音乐。在资产阶级革命后的城市化进程中,音乐家脱离贵族阶级,从封建的奴仆阶层转变成为城市自由职业者,即加入了城市中产阶级的队伍。音乐家转而开始为中产阶级创作并反映他们的价值观和意识形态。而中产阶级也需要音乐来显示自己的品味和地位并不亚于贵族阶级。结果西方艺术音乐成为城市中产阶级的音乐,占据着主流文化领域。而通俗的亚文化——铜管乐、爵士、布鲁斯、摇滚等——则成了工人阶级审美娱乐工具。(Leyshon, etc., 1998; Herbert, 1998; Crane, 2001)

社会性别(gender)同生理性别(sex)相对,由社会习俗形成,是一种规范人们社会性别行为模式的制度或惯例(institution),或社会控制的手段。如同民族和阶级的概念,社会性别也能表明社会的权力关系及其意识形态。

区分男女性别，分给他们各自合适的社会行为，是很自然的。音乐表演经常是区分社会性别的主要手段，藉此让人们学会适合的社会性别行为，并使这样的行为社会化。(Stokes, 1994)社会性别也同民族、阶级等因素一起在社会中产生影响，无论是城市高雅文化，还是城市流行文化，无不反映出这一点。社会性别往往同阶级、民族等因素一起表现出来，如城市中产阶级女性的音乐非职业化以及下层女性的音乐职业化的对比研究(Reich, 1993)。

(4) 音乐工业、大众媒介与流行音乐。由于音乐工业与大众媒介集中于城市地区，故形成城市音乐研究的一个边缘领域，用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐工业日渐强大，西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现，它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品，其商业策略是：向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品，人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络，突出媒介与音乐工业的关系，研究对音乐生产和接受过程的控制和管理，涉及到录音工业的发展和经营，商业性录音的冲击，音乐工业中音乐家的地位，以及有影响的音乐制度和大企业。此外，也比较研究城市多种不同层次的音乐：销售额和电台播放情况，几种体裁在不同阶层中流通的比较，以及通过音乐建立的人际关系等等。(Grenier & Guilbault, 1990)

随着市场加强全球化，大众媒介也得到大发展，媒介对音乐产生了巨大影响，一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统，或塑造新的流行音乐传统(传统与流行风格的结合)，后者促成了一种现代城市风格，如商业性的世界音乐、新世纪音乐(New Age)以及各种女性音乐；另一方面也毁灭着许多传统，小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统，使之成为廉价的易于制作的东西，大到使全世界成为一个“全球村庄”，即将世界各音乐文化同一化。音乐工业产品的出现，把音乐和音乐生活“媒介化”了。(Malm, 1992)

音乐工业所制造的流行音乐主要是城市青少年消费的商品音乐，经常表现出文化上、风格上的结合，不被社会视为高级艺术，也不算是重要的仪式和文化表演。对西方流行音乐的研究始于美国黑人音乐研究。随着第三世界的发展，人们对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐，非洲的抗议音乐，西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐，以及印度的电影音乐。此外，人们也研究城市背景中的其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐。(Nettl, 1991; Middleton, 1990)

(5) 音乐实践与多重背景说。文化现象应在更大的政治－经济网络中

研究。政治、经济的历史与现实背景的变化首先改变了人们的“主观习性”(存在及认知方式),于是造成了音乐实践的变化。最高一层背景是世界资本主义固有的矛盾以及西方国家对第三世界国家的帝国主义方针(经济、文化入侵),中层背景是这类国家的西方化的经济、政治、教育改革,再加上人口增长和土地流失,从而助长了移民和城市化,底层背景是城市音乐生活面临新的变化,于是人们有策略地灵活行事,对音乐实践作出相应变化,既维持又变化了传统。这表明音乐表演这种实践有其能动性,不仅反映原有的社会意识,而且维持并积极创造新的社会意识。

音乐实践说也反映了音乐人类学返回历史主义——即新历史主义的潮流。音乐实践通过时间展开,塑造着某个城市社区的历史感,体现了时间过程;通过音乐实践而塑造的时间过程同社会-文化中的变化密切相关(突出的变化如非殖民化、民族国家(nation-state)的形成及相关的移民等现象)。西方的思想和经济入侵也改变了非西方文化的音乐实践,还反映在人们接受西方的表演背景(剧院、舞台和录音棚)和音乐作品(灌制的唱片)为合法性的最终检验,即强调了个人创造性。(Turino, 1990)

*本文主要内容取自笔者上海音乐学院音研所2001~2002年度课题“城市音乐文化学”第一章,2005年全书已由上海音乐学院出版社以《城市音乐景观》为标题出版。

参考书目

Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music*, Eng. Tr., Manchester University Press, 1985)(中文版译自法文原版,上海人民出版社,2000)

Bohlman, Philip V., “Europe”, *Excursions in World Music*, Prentice Hall, 1992(译文参见《中央音乐学院学报》1998/1)

World Music, Oxford University Press, 2002

Crane, Diana, *The Production of Culture: Media and Urban Arts*(中文版,译林出版社,2001)

Grenier, Line, & Guilbault, Jocelyne, “’Authority’ Revisited: The ‘Other’ in Anthropology and Popular music Studies,” *Ethnomusicology* 34(3), 1990(摘译参见“民族音乐学后现代主义的宣言”,刊《黄钟》1997/4)

Herbert, Trevor, “Victorian Brass Bands: Class, Taste, and Space,” *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998

Herndon, Marcia, “Investigation of Auckland Symphony Orchestra”(?), *Year Book of*

ICTM, 1988

Hood, Mantle, "Ethnomusicology", *Harvard Dictionary of Music* 2nd ed., Belknap Press, Harvard University, 1972

Kaemmer, John E., *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*, University of Texas Press, 1993

Leyshon, Andrew, "Introduction: Music, Space, and Introduction of Place," *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998

Lovering, John, "The Global Music Industry: Contradictions in the Commodification of the Sublime," *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998

Malm, Krister, "The Music Industry," *Ethnomusicology. An Introduction*, Macmillan, 1992

Manuel, Peter, "Popular Music," *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed., MacMillan, 2000

Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990

Nettl, Bruno, ed., *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, University of Illinois Press, 1978

Study of Ethnomuiscology; 29 *Concepts and Issues*, University of Illinois, 1983

The Western Impact on World Music, Schirmer Books, 1985

"Recent Directions in Ethnomusicology," *Ethnomusicology: An Introduction*, MacMillan,1991（译文参见《云南艺术学院学报》1999/4）

Reich, Nancy, B., "Women as Musicians; A Question of Class," *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, 1993

Rice, Tim, "Music at the 1993 Los Angeles Marathon: An Experiment in Team Fieldwork and Urban Ethnomusicology," *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles* Vol. X, UCLA, 1994

Shelemay, Kay K., "Together in the Field: Team Research among Syrian Jews in Brooklyn, New York", *Ethnomusicology* 32(3), 1988

"2000 Beijing Ethnomusicology Forum,"（译介参见《音乐研究》2000/4）

Soundscapes, Exploring Music in a Changing World, W. W. Norton,2001

Shepherd, John, "Sociology of Music," *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed, MacMillan,2000

Schramm, Adelaida Heyes, "Music and the Refugee Experience," etc. *World of Music* 1990:3

Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach," *Ethnomusicology* 36(1),1992(摘译参见《中国音乐学》1994/1)

Stokes, Martin, "Introduction," *Ethnicity, Identity and Music - The Musical Construction of Place*, Berg, 1994

Turino, Thomas, "Structure, Context and Strategy in Musical Ethnography," *Ethnomusicology* 34 (3), 1990 (摘译参见"民族音乐学后现代主义的宣言",刊《黄钟》1997/4)

Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration, Chicago University Press, 1993

Waterman, Christopher A., *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago University Press, 1990

汤亚汀,"西方民族音乐学近十年研究倾向",刊《世界音乐文丛(1)》,人民音乐出版社 1993

《音乐社会学》,人民音乐出版社,1990

(原刊《音乐艺术》2003 年第 2 期)

2. 西方小音乐文化比较研究中的新概念

美国《民族音乐学》杂志1992年第1期刊出卫斯理大学马克·斯洛宾(Mark Slobin)长达82页的文章《西方小音乐文化比较研究》(Micromusics of the West: A Comparative Approach)。该文另附5页多"引文出处",表明了作者所言,小音乐文化是"一个已有众多专门论述的领域",但他紧接着又指出,"几乎无人以比较的方式去研究"。因此,他的文章要从比较的角度"指出一些带普遍性的问题",而不像别人那样去"说明各地音乐的多样性。"下面拟分章介绍这一篇长文所引用和提出的一些新概念。

引言　作者首先为"小音乐文化"(micromusic)下定义,即"大音乐文化内的小音乐文化单元"。然后指出小音乐文化研究的世界背景:当今世界的变幻莫测(经济不平衡、战火不绝、政局更迭)所造成的人口迁移浪潮正迅速地打破地域界限(尤在欧美),同时移民也为其移居国的主流文化注入了世界诸多民族的小文化。小文化的激增,反过来又助长了地区民族情感的复苏,促使个人、群体、民族进行自身或政治上的认同,而音乐正处于这一认同的中心。这样的音乐其力量是任何简单的分析体系所无法把握的。由此作者提出了他比较研究的"文化三分法",即将文化分为三个能广泛涵盖的范畴:亚文化(Subculture),主文化(Superculture),和交叉文化(interculture)。过去很容易为文化下定义,即"有别于邻近群体的一特定人群的经验与知识的总汇"。现在却没有一种经验和知识能将某一群人归入某种明确的"文化"之内。在欧美,所谓的"文化"则是上述三种文化的交叉。

全文的框架可归结为:(1)先对"全球文化经济"这一大画面作一概观;(2)再围绕上述三种文化论述;(3)最后以各地的具体音乐状况说明三种文

化的互相影响,亚文化的运转方式,以及亚文化活动的一个现实领域——表演群体。实例大多来自欧美,包括前苏联和东欧,部分是因为民族音乐学从前较少涉及这一地区。(为节省篇幅起见,下文所引实例概不注明原始出处。)

全球的视野　作者提出了世界性文化格局的两种视角:(1)阿帕杜莱的"景观"(scape)体系①及其音乐含义;(2)围绕作者杜撰的"可见性"(visibility)这一多层次的分析层面。

阿氏以一套景观——五种维度来看"全球文化经济",即人口景观、技术景观、经济景观、传媒景观和意识形态景观。作者认为,当前世界动荡的潮流其根源即是上述各种维度之间的日益加剧的分离。而对这五种变动的景观所造成的严酷现实,人们以幻想(借助音乐)创造着自己"想象的世界"。

人口景观叙述"旅游者、移民、难民、流亡者、外籍工人及其他流动群体和个人",已不再仅仅叙述民族志作者和经济学家用作标准单位的比较传统的稳定人口。因为流动群体比以往更突出可见、更有影响;即使在国内,人口通过经济、政治、文化等的异化也"打破了地域界限"。技术景观的特征是"技术超常的传播"。金钱的离奇运作则产生了不稳定的经济景观。意义深刻的传媒景观"往往围绕形象以叙述说明事实"。意识形态景观即各种概念领域,源于欧美启蒙运动,现流行于全世界。

以这套世界景观看音乐,其含义值得民族音乐学考虑。这一学科已从较陈旧的意识形态中解放出来,在技术与传媒的运动中漂泊不定,并为音乐创造者不断地打破地域界限而困惑。音乐被编入文化织体之中,由日益发展的技术所创造,由媒介传播,通过价格在市场销售,表现出人们自律的意识形态以及对人口迁移的控制。

接着作者提出了自己有关全球音乐的另一种不同的关系体系,即"可见性"——观众的"可知性"——的分析角度。有地方、区域、跨区域这样三个层次。全世界的小音乐文化皆可归于这三类。

地方音乐是一定的小范围观众所知的。这一类是所有民族音乐家传统上研究的,即"族群"(ethnic group)的音乐。但这类音乐正日益减少。可是它们很重要,是音乐宝库的潜在因素,可为更多听众所接受。

---

① Appadurai, Arjun 1990"全球文化经济的脱节与差异",载《大众文化》(Public Culture)2(2)。

区域音乐不易界定。若“地方”指一个村子、一个山庄，那么“区域”就再大些，但定义灵活，部分是因为广播电视的普及。除了传统意义上的斯洛文尼亚、斯洛伐克和斯堪的纳维亚也可算一种区域，因为该地区几个国家都对一种 Polksa 的舞曲形式感兴趣。德语国家也可称一个区域，它们从 20 世纪 50～70 年代都引进了英美摇滚乐。甚至可因欧洲电视歌曲比赛中有一些共同因素而将欧洲看作一个区域。

区域音乐也出现在“离散的社区”——远离祖国却有类似音乐的群体——的联系之中。如美国的波兰波尔卡区域即是由一个个相距很远的城市连接而成。这种区域音乐内也有各地的传统风格：如芝加哥风格与东海岸风格。区域内分散的音乐是独立的，如美国波尔卡不影响波兰波尔卡。然而移民群体日益增强的流动性表明，孤立群体成为网络一部分时，地方音乐注入区域风格之中，这一进程有慢有快，慢者如夏威夷波多黎哥人的音乐曾数十年保持着夏威夷风格，因为夏威夷远离波多黎哥；快者如柏林和斯德哥尔摩的土耳其人一开始就联系着自己的祖国音乐。

跨区域音乐能量很大，也许会成为全球音乐。由于传媒景观的发展，这类音乐迅速增加。较早的例子如西方的歌剧、轻歌剧、咏叹调、圆舞曲、探戈、那波利歌曲；只需有力量很大的传播手段如散页歌谱或 78 转唱片即可。有些跨区域音乐传播不平衡，如印度电影歌曲不如英美摇滚乐那样广泛流传。又如很有影响的以吉他伴唱的抗议歌曲。除抗议歌曲外，上面这些例子都表明在商业性风格跨地区的推进中，传媒、经济、技术三种力量的联合，而抗议歌曲如《我们将战胜》从未进入最佳排行榜，也没出过薄膜唱片及录像，但当人们的理想社会与严酷现实发生抵触时就会流传。这里起作用的只是意识形态与人口景观。

世界音乐是一系列流动的、连锁的风格、曲目与实践，地域上能伸能缩，而不再是一系列历史、地理渊源单一的有界实体。音乐文化流动中可见性的范围有几种常见过程。外观变动很常见：一种音乐突然一反常态爆出新的存在形式。如保加利亚国家广播电台女声合唱团，1980 年代末之前尚无人知晓，突然荣获 1990 年美国格兰美音乐奖，这是商业音乐世界中可见性的顶峰，一举从地方音乐上升为跨区域音乐。

另一极端是可见性通过有意识创造和促进的变动。如西印度群岛中瓜德罗普岛上的 zouk 音乐，通过当地乐队发明的一种地方风格而引人注目，即通过操纵传媒与技术景观而成为跨区域音乐，传遍加勒比，并远至欧洲、

非洲,满足了上述地区听众的意识形态或审美观。

上述两种极端中间则有多层次变动的例子。如上层外观变化引起地方传统变化;阿富汗 1970 年代初政治景观变化,政府突然允许中央电台播放地方音乐,以此笼络民心,但却忽视流行风格的地方化,引起听众疏远国家电台,他们或收听苏联中亚共和国的电台、或用自己的录音等技术手段扩展欣赏范围。这里是技术、人口、意识形态等力量的结合,媒体则是分裂的。

又如前苏联西伯利亚雅库特人口弦的炫技风格,虽鲜为人知,却被国家传媒广为播放,致使其他有口弦传统的群体改变自己的风格。这称作"共鸣效应",即在一封闭体系内,提高一种音乐的可见性可引起其他音乐的共鸣与内部变化。

主文化　作者的主文化概念同"主宰"(hegemony)的概念有关,威廉斯曾概括出其四种特点①:

1. 社会有一支配的主流,作为意识形态内化在人们的意识之中,称作"主宰"。

2. 主宰不是一个整体,没有什么机构来监控、调节。因而有形或无形、有意或无意存在着,而且无所不在。

3. 主宰不是单一的,而是复合的,常矛盾相悖。

4. 主宰是"对位"性的:在文化"赋格"中交替、对立

主文化是如大伞一样笼罩在上方的结构,也是无所不在的,如出现在意识或实践,概念或表演等方面。凡惯常的、公认的、法定的、最突出可见的均属主文化。作者认为就音乐而言,主文化至少由三个基本部分组成。

1. 工业,包括其与技术、传媒、经济等景观的联盟,通过广告仪式而趋完美。音乐工业使音乐成为商品。音乐的成功取决于销售数字和官方承认,如美国格兰美音乐奖这种主文化所创造的、通过名人崇拜来庆贺的成就。国家也常常通过拨款以主宰市场。

2. 国家与其制度化的规章与立场。政府有许多触角深入人们的音乐生活。灌输始于小学,美国以孩子为目标的电视节目,熏陶幼小的心灵使其成为消费者,学校音乐创造也用商业性材料形成这种公民意识。甚至美国的民族经典——福斯特歌曲也是按商业方法创作的。教室与市场仅一步之遥。因而国家与商业化的界限往往难以划分。

---

① Williams, Raymond 1997《马克思主义与文学》,牛津大学版。

主文化以两种形式——消除(erasure)和固定(stereotype)——来影响亚文化,如教学中缺少孩子们熟悉的音乐,说明主文化已“消除”了这些属于小音乐文化的旋律。而美国学校音乐课本又往往包含各种“家乡”歌曲,每首歌都标明属于哪种亚文化,此即“固定”。

除学校外,政府处处都以规定来控制亚文化的音乐。如东欧,国家的规定与“消除”体制之外,也有对非官方文化的吸收,前苏联与保加利亚摇滚乐的兴衰就是明证。前南斯拉夫独立的唱片商求助于国家资助出版,或地方政府向无价值的商业音乐征税,以培育比较可接受的风格。美国政府可能比欧洲政府更屈从于商业要求。国家与工业互相影响的例子还有很多。

3. 多股暗中的主宰势力制约着日常音乐创造的各方面及音乐家个人。尤其小音乐文化的表演环境及其评价是有限制的,如演出要在官方批准的、显示“多元文化”的事件中进行。主文化还规定一套常见的、人人都能识别的标准的风格、曲目和表演实践。

主宰的音乐通过种种渠道影响亚文化及个人。在前苏联和东欧,官方-非官方呈双轨形式,音乐在这种双轨中往返变动。在西欧,国家与商业也是双轨连锁的。在美国则是商业文化使音乐呈多样化、不协和状,如通过商业提供“灵魂”、“乡村”、“金属”、“拉普”等五花八门的音乐品种。也有表现全体美国人共同心声的:体育比赛时唱的国歌,圣诞歌曲,渗入各种亚文化背景的商业性儿歌。

作者归纳出阿氏景观在三方面起作用:(1)因技术、传媒、经济之景观相互不协调,主宰的各部分之间有大量传递损耗;(2)意识形态景观在分配、利用音乐资源方面起决定作用;(3)人口景观的流动性(城市化、移民)保持了文化的流动性。

亚文化　作者首先提出研究小音乐文化的单位,如个人以及家庭、街坊、自愿组合的社团等群体(group)。他认为在家庭生活这一最小层次看群体内的差别,对于理解一种亚文化生活极为重要。

方法论的基础之一是齐美尔1922年所提出的“群体归属”(group affiliation)的概念。[①] 反对社会学孤立地研究城市环境的意义,建议找出个人与其所选择的群体之间的关系。从若干群体的结合中,个人获得无限多的个性、社会化或竞争的多种机会,因为每个人在各种群体中可占有不同层次的

① Simmel, Georg 1955《冲突与群体归属之网》,纽约:Free 英文版。

位置。这样以多种视角看待个体行为,便弥补了个体产生自狭隘环境的那种孤立状况。下文要研究的阶级、族群及社会性别亦是广义的群体归属,关于个人、群体及社会三者的关系,可以说,“社会产生自个人、个人产生自群体组合”。

亚文化内部的表现是复杂多样的,作者只展现了一些参数,没有提出总的理论、框架和模式。

第一个参数是“阶级”,在具体例子中难以理解。它同种族、族群性、宗教、世代、历史等因素相关,往往难以作为独立因素。文章仅从趣味、职业、经济、观众等方面加以论述。

在小音乐文化内,“阶级是潜在的”,即在亚文化背景中可找出音乐与阶级的一些同构关系。如音乐趣味同阶级结构有关系。美国得州墨西哥人的听赏习惯表明不同阶级有不同的合奏-体裁-风格的群体。在美国,波尔卡被看作小文化中的一种“工人阶级”现象,是无产阶级惯用的;而乡村音乐、西部音乐又属于平民阶级。这些都是音乐表现潜在阶级性的例子。但“特定的文化形式与实践不能机械地以纵聚类(paradigm)排列方式依附于特定阶级”。

趣味本身将小音乐文化中阶级的定位弄复杂了。如“布鲁斯调性”是威斯康辛州波希米亚人铜管乐队演奏的特色。尽管一般认为布鲁斯代表艰难时代,也许适于工人阶级,但乐队自己没意识到这一点。可见审美与社会结构很难联系起来。

人们的职业的性质(即“阶级”的表现)也难与音乐直接联系。因为小音乐文化中的产品多是团体性质的,日益由国家资助的机构来表现,如出版物和民间节日等。没有所谓“独立于国家资助和团体干预的工人阶级音乐”。

再看所谓的“社区经济基础变化可测度阶级对音乐的影响”这一说法。美国20世纪30、40年代弗蒙特州北部地区周末晚上的厨房聚会,之所以变为“社区间的舞会,举行于市镇厅、农场、酒店等非家庭场所”,并非是同阶级相关的城市化与汽车使用所造成的,那只是反映了房屋设计与趣味问题。即舞厅比厨房大;乡村音乐流行后,年轻人对旧日的拉琴跳舞已不感兴趣,从而转向其他娱乐与社交场所。音乐与阶级结构改变并无重大关系。以阿伯杜莱的景观来看,在乡村音乐的广为接受中,意识形态与人口景观的重要性超过了传媒、技术和经济等景观。阶级是否牵涉在内仍是问题。

难以划分阶级，因为广大观众既有主文化的、又有亚文化的，收入水平也不一，但一样地消费音乐。阶级是一个接受型的问题，简单分析消费型或基于调查的概括技巧无法说明是否有多种阶级的市场。听众中领导时尚者的倾向其影响也许大于传统的阶级倾向。

关于阶级与趣味的关系的描述，作者介绍了美国一种实用的、单以消费者为取向的方法，该方法也与产品和预计的市场相对应。这种体系（其首创者乔·罗宾称之为 PRIZM）将全国分为若干“集群”（Cluster）①，从消费者的选择到收入水平、家庭类别、亚文化归属和政治倾向，都基于标准的社会学测度法。如人数最多的音乐集群有：“乡村”，多由低收入的美国内地白人所欣赏（虽也包括以大学为基础的社区）。“古典”爱好者属于有交响乐和古典音乐电台的大城市或其周边地区的上层居住地段。“爵士”主要由于夜总会的流行而仍是一种城市现象。“重金属”的听众主要来自郊区上层家庭有反叛精神的青少年。世代、收入、种族、城市－内地之分对上述各形象起着作用，但没有一种因素可以主宰。如爵士爱好者集群混合有：白领黑人群，城市高收入的人群，自由的、种族混杂的、各种收入、各种年龄的推动时尚群，以黑人为主的、好斗的工人阶级，白人“雅皮士”群。这里以种族代替阶级来区别黑人，但阶级混合的白人也同样是爵士狂。其中有共和党人，也有民主党人，年龄层次相差很大，这一集群很少有其他共同趣味。

喜爱乡村音乐的还有一个集群，即收入低档的白人家庭，从城内移居郊区，生活以户外为取向。另有一个集群成长于郊区，政治观点与收入水平同前一群相似，却喜爱 20 世纪 60 年代的摇滚乐。两类显然都同“阶级”无关。

作者并非要取消小音乐文化中阶级这一参数，他的目的是，“从一个变量引出其他变量，扩展单一因素，以充实框架”。

第二个参数是“族群性”（ethnicity），这是个颇有争议的术语，戈尔德认为它概括了移民、少数民族及土著三类人。此外他还提供了一个重要视角，②亚文化很大程度上由主文化限定，即主文化的国家这一侧面——政府控制，造就了亚文化。在前苏联，控制亚文化的方法更多是同群体生活中的政治经济相关，较少同文化相关。在美国，主文化的商业方面比国家、文化

① Weiss, Michael 1988《美国的集群划分》纽约：Harper & Row 版。

② Gold, Gerald 1984《少数民族及其母国意象》，纽芬兰大学版。

方面更有效,后者将传媒、经济景观集中于供需格局上,而该格局深深融入文化意识之中。结果意识形态景观可能与国家的观念部分重合,同时使想象的世界符合商业现实。

"族群性"是象征-表现的核心。但在各地意义完全不同。在美国,就人口主要部分而言,意义似乎不太大,而在东欧大部分地区意义很大,因而更具敏感性和民族性。在西欧这一中间部分,意义则不清楚:族群性是一般的文化构成?还仅仅是新移民的"母国"?或者是对历史悠久的亚文化的"区域认同"?西方欧美的族群性(或称"群体性"groupishness)并不完全表示一种真正的分离愿望、一种独立的文化认同的激情,而是一种潜在的政治姿态,以此就自己的不满同国家讨价还价。从政治上来看,音乐表现可以是这种战略中的一种策略,或仅仅有助于潜在的认同一变通感(identity-flexing)。

再进一步看美国的"族群性"(在美国它等同于"种族"一词)。1930年代之前,"种族"就是所有亚文化的代称。今天人口普查中"少数族裔"只是任意的划分。实际上欧洲移民减少,族群间杂婚比率高,已同化成一种模糊的"美国主义"。"族群性"体现了美国社会的一种要求:属于一个群体,但又是独立的个人。"白人族群性"可能不像真正的"亚文化",但却有亚文化的某些性质,其中关键的是某种归属。那些"非欧美"的少数民族社会其构型是"无意识"的亚文化,由行政、文化所限定,部分是历史环境、但主要是外表所造成。不一定完全按肤色,也可按服饰/发式(如正统犹太人)、身体行为(同性恋)、常去之处等方面来区分。这些不仅是传统的区分特征,也是社会符号学的信息系统。

第三个参数"社会性别"(gender)的问题同样也很复杂。民族音乐学只是在地方的层次上论述了"社会性别"在某些音乐创造中的作用,没涉及早先女性主义的理论或最近多学科的社会性别的研究。也许如同阶级和族群性,社会性别的问题难以独立考察。如对美国犹太教历史的民族志研究。1976年以来,妇女担任唱诗班主唱,表明了这一古老宗教的一个深刻变化:妇女已能在会众前担任审美-精神仪式领导人。然而作为亚文化实践,这种赋予古老音乐职业新的性别的做法表明是密切联系着主文化规范的。这是由于美国清教徒生活中一种赋予妇女领导作用的共同现象所致。在犹太教会中,主文化的上述社会潮流大大推进了人们接受妇女为主唱。

文章分析了阶级、族群性和社会性别这三个参数后,进而将文化活动划

分为三个互相重叠的领域:选择,亲和,归属。

选择(Choice)。人们先天地随某种文化的产品(家庭、民族的亚文化遗产)成长,但却可以后天地选择任何文化的产品。如从前美国犹太儿童的曲目就很广泛:俄罗斯-犹太意弟绪语民歌与流行曲,犹太仪礼音乐,基督教青年会的老曲子,美国歌舞剧歌曲及流行歌曲。今天欧美社会的音乐经历范围更加广泛,因而假定的音乐"血统"与自由选择之间差距渐小。

亲和(affinity,或译作"吸引")。"亲和"对于理解"选择"和"归属"都是必要的,因为选择不是随意的。如一个学生听过一次苏格兰高地风笛乐队的表演后,为其音乐所吸引,结果也成长为一名专业风笛手。这种自由依附的任意活动即是亲和。

归属(belonging)。"亲和"之后的"选择"便导致"归属"。但归属本身又是一种复合行为,具有不同的种类和程度,如:偶尔的参加者,业余组织者,专业音乐家等。也可同时归属各种大、中、小群体,如新英格兰南部的对舞爱好者,也属于爱好方舞、摇摆舞、英国乡村舞的群体。

文化活动的这三个领域也反映在主文化-亚文化的相互关系中。主文化的框架影响亚文化,如影响地方群体及演员个人,但有时国家-商业利益又反过来依附于基础的亚文化音乐传统。如民间布鲁斯歌手视主文化音乐剧作曲家阿尔·乔尔森为自己的一种模式,而乔尔森本人又把这些歌手当作创作的源泉。这里亲和-选择-归属都在起作作用。

作者在"亚文化"这一章的最后一部分,论述了前苏联在亚文化音乐创造的社会结构上如何与西方不同。阿列克西夫区分出四种小音乐文化生活,[①]即音乐民谣(民间音乐),口头传统的专业音乐(西方传统之外的古典或艺术音乐以及专业民间音乐家的音乐),地方业余团体的音乐(官方的苏联主文化产物),作曲家的创作音乐(官方承认的学院严肃音乐)。四种小音乐文化生活之间的区别与关系可见下表。

实际上这一体系其本质同西方的也不是那么不同。这里讨论的是个人、小群体、亚文化和主文化的相互作用。有一种内在的音乐等级制,通过国家支持的网络来表明,即将"古典"音乐置于最高层,在西方在苏联都是如此。但不像西方,苏联的主文化没有工业的竞争,而且亚文化也是更严格确定的;个人选择由于缺乏技术、传媒景观,在那儿是有限的。然而国家的

---

① Alekseev, Eduard 1988《民俗与苏联文化的背景》,莫斯科版。

控制似不如从前有效。如作为社会控制机制的“文化之家”对音乐的控制不如对书籍那样有效,艺术表演的瞬时性使检查制度难以加强。“文化之家”经济上也需靠音乐会门票销售来补贴国家微薄的资助,1980 年代以来,业余艺术活动已走出“文化之家”而回到原产地。要理解地方趣味、国家强加的倾向、公众与个人的活动等因素的相互作用;还需更多作民族志式的研究。

阿列克西夫的小音乐文化模式

	音乐民谣	专业口头传统	地方业余团体	作曲家创作音乐
创作方法	非专业性	专业性	非专业 - 职业性	专业 - 职业性
起源	在环境中	自律	自律	自律
流通	限于小圈子	限于小圈子或公开表演	公开表演	公开表演
保存手段	口传	口传	记谱	记谱
生产方式	变化多样	变化多样	主要类似于编号式创作	作品编号式创作
艺术感悟形式	集体	集体、个人	主要是集体	个人
与观众关系	直接传播	直接传播	间接或直接传播	间接传播

交叉文化　作者分出三类交叉文化。第一类是工业交叉文化,是音乐制度商品化的产物。如遍及全球的流行音乐和主宰、干预地方音乐世界的国际唱片工业。面对地方创造性的复苏,交叉文化成为一种更大范围的主文化,而整个社会则扮演了亚文化的角色。

工业交叉文化同其相关因素——消费者与国家三者共同构成一种复杂格局。以消费角度,主要看接受问题,虽然产品呈同一性,但对产品接受方式却五花八门,如欧洲各国对英美摇滚乐的接受呈多样性。为适应当地社会的音乐状况,摇滚乐在各国的影响带有各地特点,如:根深蒂固的区域性风格,在某一亚文化、某一政治群体或一代人属性上的定型,政府干预、控制的结果。从前认为种族、文化同一性在与日俱增,现在各地新的文化传统、语言习惯、音乐创造向文化的国际化提出了挑战。如在一些社会,早先是欣赏英美乐队,现在则试图创造当地的同类乐队(如德语国家与前苏联)。在交叉文化的扩展中,国家的作用不是被动的,政府指令与工业指令紧密配合(如德语国家)。在瑞典这类国家,政府也意识到技术进步,采取行动将技

术引入符合国家文化政策的轨道。

第二类是散居群体(diaspora)的交叉文化,即各种亚文化超越国界所建立的联系,分散的人口互相接触、影响。但同祖国的关系,不是仅仅贴着移民标签,移民的特征是"祖国"这一意象(即想象的社会)。甚至有多个"祖国",如研究英国黑人,必须考虑非洲、加勒比、美国黑人等影响。

这样的散居网络很不相同,并有复杂的内部结构。作者从散居网络在东道国的新格局、音乐家同其母国的关系、散居的音乐创造、音乐状况、口头传播等方面加以论述。

虽然散居网络同家乡仍有关系,它在国外还可变化出许多新格局。如"彭戈拉"音乐原是印度、巴基斯坦信仰各种宗教的旁遮普人的音乐,但因旁遮普移民在英国的南亚各移民民族文化中占主要地位,而且旁遮普文化又善于兼收并蓄,因而"彭戈拉" 也就扩大成为移民英国的所有南印度人的音乐,甚至流传到美国、东非、澳大利亚。

有利于形成散居网络的另一因素是个人。音乐家个人同其祖籍的关系也很复杂,这时假想的"家乡"应看作是场所、风格甚至家庭的综合。同时"东道国"(新家乡)为他创造出一个新的想象的社会或仅是一种感觉上的结构。他同其他移民对家乡的观点也不相同。如居于瑞典的土耳其音乐家试图融合土耳其与西方音乐,但瑞典人认为那还是土耳其民间音乐,虽然该土耳其人是在其移居瑞典的家庭里从上一代上那儿学到土耳其音乐的。而旅居瑞典的其他土耳其人则不演出他创作的音乐,但又为旅居国瑞典资助他们这位同胞而感到一种民族的骄傲。

散居群体的音乐创造也不简单,包括形成的方式与历史、活动与风格选择,具体如演出人员的组成是清一色移民?还是混合了其他散居群体?混合是音响/文化感染所致?还仅是缺少移民音乐家而用当地欧美人充实?

散居的音乐状况,依照移居国外的人如何看待留在"国内" 的人而各不相同。如美国很早就有德国、爱尔兰移民群体,其经历记录了音乐生活如何联系着政治。美国两次对德战争致使美籍德国人音乐创造上产生过许多曲折;这里主文化为内部变革定了调子。爱尔兰人受英国霸权奴役的关系是150 年来的主要倾向,这一主题下有无数歌曲及作曲家。又如立陶宛等波罗的海国家与乌克兰移民出现在同一音乐活动中时,它们往往通过立陶宛社区产生新的民族认同。

许多散居的音乐场合还有口头传播。口传不一定限于群体内。拉美难

民教挪威驯鹿人抗议歌曲即是一例。抗议歌曲在全球传播不是通过录音,而是通过一个交叉文化的网络。抗议歌曲是从源于美国工会-左翼-民权运动的一种拉美"新闻歌曲"中发展起来的。其传播引出了第三类交叉文化,一种全球性政治的、高度音乐化的网络。还有从美国"民间复兴"运动吸取灵感的后农民(post-peasant)"民间"音乐运动,后来逐渐主宰了全欧洲的一部分青年运动。各国乐队互相从对方的唱片学习,更在节日上直接接触。这第三类交叉文化称为亲和的(affinity)交叉文化。音乐越过民族-国家界限呼唤听众,此时音乐已不再是遗产或商品化的空洞网络。如:1991年瑞典青年营民间节有四项宗旨:

(1) 通过音乐创造不同国家、文化的青年之间的接触与理解;

(2) 活跃同"青年文化"无关的一种音乐文化;

(3) 激励充满差异的一种世界性的民族音乐文化;

(4) 加强年轻人之间的文化相互传承和文化认同。

这一青年营以一种刻意反文化的方式让各种音乐直接接触和交流;似乎没有牟利动机和主宰行为,目的是创造一种亲和群体。

散居的小音乐文化的代表有许多汇聚的地方,主文化常常帮助制造这类场合,如一年一度的华盛顿美国民间生活节。工业交叉文化和散居交叉文化在任何地方都有具体和抽象的形式。作者将交叉文化的定义再延伸,即任何特定城市、节日、商店都能制造一个无边疆的音乐世界,超越民族界限。

主文化、亚文化、交叉文化的互相影响 作者认为,上述三种文化只有通过互相影响才能存在。从政治角度看,则突出三者之间的冲突。国家和工业都企图控制音乐创造。有许多手段可用,如政府通过拨款而使用压制加安抚的政策,设立制定规章的机构以监控传媒,颁布限制性的法规,通过司法系统执行法令。1990年代初,美国公开实行对"艺术"的国家干预,对主文化私有机制(基金会、出版商、娱乐工业)产生了强烈影响。

国家干预时又不承认其干预亚文化的意图,却诉诸于正当、团结、历史等一般原则。然而亚文化对主文化的侵犯很敏感,常予以反击,造成对主文化的反影响。如1990年美国一黑人拉普乐队被地方法院判为"性的夸张"而取缔,但该乐队起而反击,要当局同样取缔白人类似的乐队,要求一视同仁,反对种族偏见,这是主文化-亚文化对抗的典型一例。

另一极端是主文化有能力消除上述那种控制与反控制。如儿童图书出

版商要求作家所写的情节遵循严格的指导方针，或如电影工业、唱片录像工业自我施加的分级制。亚文化的呼声常常由于自然的市场规律而听不到，如少数民族的广播电视由于广告流入主文化渠道而无力长久维持。

在控制与消除这两个极端当中则是社会所有单元之间、各社会之外、交叉文化内互相影响的广大领域。

就上述三种文化的互相影响，作者所举的一个例子是1990年乌克兰基辅举办的第二届国际民间节。代表主文化的是苏联文化部及乌克兰地方当局。节日目的是突出国外各团体，也展示苏联各民族。另一个代表主文化的、带有交叉文化意义的是视察该节日的联合国教科文组织。每一团体都穿着代表特定地区或民族亚文化的统一服装，表演各自特色的节目。美国队很突出，五花八门，有新奥尔良人、得州墨西哥人、夏威夷人的音乐舞蹈。拉脱维亚人也很突出，穿着街头服装，有三代人，以不加修饰的业余方式表演，以同各种主文化保持距离。然而各队都遵从自己的主文化的意旨：美国人遵从不拘礼节的文化多元主义，拉脱维亚人遵从国家主权的新兴共识（其中之一是脱离苏联主流的民俗观念）。

音乐则是族群性的标准参照物。街头音乐活动包括来访团体和当地官方团体以及附近内地乡村的歌手演唱。同一民间音乐风格有两种方式表现：大舞台上标准的宏大合奏合唱以及自发的街头小唱，虽然都代表运转中的主文化，但后者却有一种亚文化的味道。这表明同一风格既可以是官方主文化的、又可以是非官方亚文化的；也表明城市街头的意识形态战，双方在同一节日背景中，展示了同一文化武器的不同类别。该例说明了主文化－亚文化相互影响的复杂性，也表明节庆、游行这类仪式作为文化对抗焦点的重要性。

接着作者举例说明了亚文化音乐活动如何吸引主文化观众，主文化与个人的联系，主文化材料的个性化等方面。小音乐文化与主流音乐文化之间的互相影响，如亚文化音乐活动如何吸引主文化的观众，作者以纽约唐人街华人中国音乐的演出为例，有两种演出地点：在唐人街商业区为本群体内观众演出，在非商业区标准的音乐厅为一般美国公众演出。商业区音乐会目的是“帮助亚裔认识、理解自己的文化遗产”，而非商业区演出在于“向美国公众介绍并与它们共同欣赏华人音乐”，这表明了美国的容忍、多元化、社会地位向上波动（upward social mobility）等意识形态。

关于主文化与个人的关系，作者以英国为例。一支南亚音乐家群体是

由这样的世界观形成的:“在印度种性制度中……哈里发作为世传音乐家地位很低。而在英国他们所处的社会里音乐有较高价值……在英国的环境下,哈里发作成了社会地位向上波动的社群,他们意识到音乐家职业在收入安全性方面无法同其他职业相比,但仍感到要忠诚于音乐创造。”主文化的主宰从其意识形态(西方的艺术与个人选择的价值观)的渗透开始,成为人们内心生活的组成部分。

关于主文化材料的个性化,作者举出了两个相关的历史上的例子。1920 年,一个华沙犹太人鲁宾利希特将舒伯特小夜曲歌词改为入伍前告别女友的内容,离别情绪同原歌词很相似。该例中主文化成分有:利用舒伯特歌曲,偏爱波兰文化而非犹太意第绪语文化,倾向城市娱乐体裁。

另一例也是一个东欧犹太人(奥匈帝国)叫维德曼的,她修改了舒伯特“小夜曲”的旋律结构,改为类似自己所喜爱的意第绪语民歌,将原曲形式变为基于四行诗的分节歌形式,但又保留了德文原词,虽然唱来带有强烈的意第绪语口音。原曲是她在学校以及从她一个婶婶那儿学会的。这里主文化表现为官方文化的机构传播与口头传播的结合,浅显而易逝,个人选择将主文化这一点点“主宰”嫁接到她那根深蒂固的亚文化上。

这两人都属于欧洲主文化,虽然他们也属同一民族——宗教(犹太)的亚文化,但所属国家与生活方式大不同。他们超越这些差异,选中同一首歌,表明了音乐主宰的力量,也是地点、时间、背景、环境、气质诸多因素综合的结果。不同之处在于,对鲁氏,抓住他的是小夜曲的概念和吸引人的曲调,对维氏,是旋律的一部分使她能以自己独特的方式演释。

文章又指出亚文化、交叉文化的互相影响有多种类型,表明着问题的多种不同视角。如:(1)亚文化间的互相影响(受制于主文化 - 亚文化的互相影响);(2)亚文化内的互相影响(如犹太各支派复杂的内部政治——起源地,移民时间等——影响了各自的音乐创造);(3)亚文化内还有地方/交叉文化的相交(这对散居群体很重要,如美国的希腊音乐家与希腊本土的音乐家的差异);交叉文化间的互相影响(如以亚文化交杂的拉美音乐家为代表的两种交叉文化——散居交叉文化和国际工业交叉文化——的互相影响)。

以互相影响为基础的小音乐文化的最好例子是现代乡村音乐。在亚文化层次上,它仍有地方和区域性两个层次的观众。在全国层次上,近 70 年,“乡村”的外表让乡村音乐渗入遥远的城乡市场。这些因素使乡村音乐在

两方面类似主文化:第一,它原来的内地家乡是主宰体系;第二,它成了美国主流共识的一部分,虽然处于比流行音乐低一层的层面上。

亚文化的运转方式　关于研究亚文化的运转方式,作者提出可用社会语言学的代码与代码转换概念,因为小群体既产生自己与众不同的风格(即代码),又同主文化的风格(即代码)互相影响。社会语言学代码转换即是"从一整套同时发生的规则转向另一套规则"。[①] 代码转换"用于建立、超越或摧毁群体界限"。[②] 研究亚文化活动尤为重要的是,研究其某个群体与主文化的对立。

音乐代码转换是什么?作者首先指出,音乐"代码"即"风格"。风格是一模糊概念,是日常音乐表演类别(如唱片、音乐会、舞曲乐队等)的表现方式和曲目的综合。将来更复杂的音乐代码也许需要更精确的术语,考虑"语言"、"方言"、"层次"、"音域"等社会语言学的代码。风格是相对而言的,如"现代"仅仅作为"波尔卡"的对立面才有意义。欧美的音乐消费者与生产者对风格的细微差别很敏感。亚文化音乐创造者大多都意识到主文化风格、与自己类似的小群体风格以及自己小音乐文化同行的表现方式。问题在于:音乐家是否有意识地进行风格转换?爵士音乐家引用贝多芬,拉美歌手将英语句子混用到西班牙语中,正统犹太歌曲作者将希伯来语歌词配入摇滚曲调,他们是偶然为之的吗?表演者、作曲家为什么、在何处、怎么样进行代码转换?这些较之语言学中的说话者更难以确定。

音乐代码比语言代码要丰富。乐队表演一首歌不仅有歌词、曲调,还有几个演员的一套有代码层次的音乐、节奏、配器,这一层又一层风格产生出万花筒般的代码组合。

接下去作者举了许多例子来说明。如1940年代末一出犹太-美国喜剧,有一段双人表演,一个人先用标准美国英语朗诵美国诗人朗费罗的《午夜之骑》,伴以小号与鼓的《共和国战歌》,分出一层一层表示爱国的代码。接着代码转换成另一个人在东欧犹太舞曲伴奏下用浓重的意弟绪语调朗诵对前一首诗的滑稽模仿之作,不时穿插英语词汇。这一小段欧美杂烩后,再引入完全美国腔的朗费罗诗歌代码。然后又交替直至念完全诗。主文化与亚文化以次序严格的排列、交替出现在个人表演中,这样的"块状"代码转

---

① Labov, William 1972《社会语言学型式》,宾州大学版。

② Heller, Monica 1988《代码转换:人类学与社会语言学视角》,柏林:Mouton de Gruyter 版。

换不多见。

比较一首犹太－美国流行歌曲《山姆大叔》(1917),代码转换同样富有戏剧性。开始是意第绪语歌词的小调,欧洲的发声特点很明显,说明在美国找到了快乐的家,犹太人准备为新的祖国洒热血。然后是另一种风格,包括(1)《星条旗歌》的开始小节;(2)乔治·科汉的爱国歌曲《你是一面庄严的古老旗帜》中的结束句。

再看一位有犹太传统的现代流行宗教歌曲作者,他作了清楚的技巧自我分析。他的方针是要写自己满意又能吸引广大听众的歌曲,他意识到代码转换并能加以区分。以音乐的族群性,他区分出"下沉的七和弦"源于以色列而非摇滚乐。他的风格中标准代码有:以色列、地中海、爵士、流行、摇滚、老式的斯泰芬·福斯特歌曲以及犹太虔敬派音乐等等,但它们仅仅是旋律/和声/节奏代码。

上例表明可以解开音乐代码的意义和声音。亚文化音乐家一只眼看着自己群体内的观众,另一只眼看着主文化,寻找有用的代码、成功的方针,第三只眼再企求个人的审美理想。

在代码转换中,亚文化如何利用主文化的音乐材料?作者列举了几十个意义松散的词来描述,如从一般的"文化融合"到当前时髦的文化"挪用"(appropriation)(后者的例子可见前述的《午夜之骑》)。此外再如文化"驯化"(domestication),例如欧美犹太虔敬派用主文化材料的实践即可说明。19 世纪该派领袖借用非犹太材料,如把拿破仑的法国军队进行曲、小镇广场上的风琴曲改编成庆典歌曲。在美国,该教派使用流行歌曲、广告小曲等不纯洁的异教或世俗材料。

不同的一例如美国"中东"夜总会风格的一张唱片,那是歌曲《昨天》的东方化翻版。这首歌早已大量录制,可它竟能被"驯化",从早先的"家乡"风格转换代码而变得具有娱乐功能。改编者完全掌握了听众趣味,连接了群体内和主流两个领域。演出使《昨天》面目全非,令人想起"驯服"——有效地被驾驶。

再以雷·亨利的《两百年波尔卡》为例看爱国主义这一特定代码。乐曲开头是进行曲拍子的小号与鼓,显示民族主义。一个代码转换使这两种乐器既符合波兰－美国波尔卡音响,又突出波尔卡与进行曲共同的 2/4 拍特征。接下去在亨利的歌唱中前面的号角声又回来,肯定了爱国主义,波尔卡伴奏音再现。小号、鼓、稳定的 2/4 节奏正巧表示爱国和波尔卡的音响,

这种演唱既是亚文化的又是主文化的,结果代码“融合”。这一情况又被他用英语演唱而加强了,但他没有用波兰文-英文代码转换来显示波尔卡的波兰民族性。这一例可用“适应”(accommodation)这一术语来描述。

大量的亚文化音乐加入了复杂的分层,将代码一层层堆砌起来。如亚文化风格的乌克兰/加拿大的乡村-西部音乐的例子。乐队采用一首标准的美国乡村歌曲《请放开我》,歌词译成乌克兰文,用一种非标准的音色唱,至少加上一种欧洲伴奏乐器如匈牙利杜西玛琴(cimbalom,即大扬琴),变换节奏重音,这样产出一种混杂体裁。对亚文化通过改变主文化音乐材料而创造的无穷变化的代码型,可称为“再构型”或“再组合型”。

然而大量的亚文化音乐能量在一种称为“重新评价”的过程中开始彻底改造自己。这样的变动常伴随着主文化或亚文化生活中特定历史时刻的重大社会变革。作者以最近犹太-美国音乐的倾向为例。1960年代前后犹太人不再被看作“少数族裔群体”,这符合战后人口郊区化和富足程度提高的总趋势。因而从1960年代起,群体内音乐创造的多样化,甚至娱乐性明显提高。如意第绪语民歌《妈妈去市场》从1950年代末到1980年代有两种表演形式。其一是好莱坞民歌手比克尔的意第绪语民歌唱片。歌曲形式与唱法坚持该时期主流的民间复兴之声:稳定的速度,干净的旋律线,吉他伴奏,与欧洲略不同的精确吐字。其二由纽约的klezmer乐队演出,同前一种显然不同:伴奏乐队乐器较多,从大号到班卓琴都有,常常喧嚣得很。速度开始为宣叙调风格,时时插入器乐,后变成加速,再用一种振奋、急促的速度,歌手的意第绪语是欧式的,观众是街头爱好舞蹈的,远非比克尔唱片所想象的郊区起居室听众。

犹太虔敬派的极端正统几十年一直是主流犹太-美国人嘲笑、鄙视的对象。20世纪40~60年代这一支代表快速市郊化、富足化的少数偏狭群体尚不为人们重视。然而1980年代,这一支正统犹太人迅速影响了多数的犹太-美国人。他们的曲调进入多数会众的崇拜仪式,还得到非虔敬派作曲者的模仿而流行起来。这一派的服装、语言、习惯都没变化,却占据一块新的文化空间,体现出一种“重新评价”。

对一种亚文化内部生活的上述探讨表明,在多群体的大国中,即使小社区的音乐生活也是复杂强烈的。探讨也展示了代码的循环,这些代码在社区意识内外隐现,风格化的虔敬派代码在移民时代(1880~1920)及其后的意第绪语舞台上仿造过后,又在犹太-美国文化的前沿辉煌灿烂。音乐剧

《屋顶上的提琴手》的创造是这一特定的代码渗入主文化的例子。作者是犹太人,借助了虔敬派的庆典作为舞蹈材料,借助了古老的无伴奏的沉思曲调(nign)作为百老汇音乐中所需的民族色彩。这一里程碑之作表明:亚文化代码如何建筑到了主文化空间之中。此外,该剧作为一部经典美国音乐剧已成功地展示于全世界,成为交叉文化而传播的全过程则是"可见性"层次的变化:从地方到区域再到跨区域。

表现群体:联合与结合　作者认为,虽然亚文化活跃在小如个人行为、大到社区节庆这样的集体行为里,但表演群体这一中间层次的结合常常是表现最强烈——也是最可分析——的现实领域。

表演群体体现了小音乐文化的运作,表现着欧美生活中日常的音乐创造。作为集体,它们代表按属性结合的个人,或代表微观世界中的完整群体。在主文化局外人眼光中,表演群体常常属于小音乐文化,因为它们出现在诸如游行、民间节日、夜总会或音乐厅这样的展示性活动中。作者将表演群体分为两类:乐队,即为任何化钱取乐的顾客演出的专业、半专业音乐家的演出单元;亲和群体,为某一体裁所吸引的、趣味相投的音乐创造者固定的、排外的小圈子。以这两类表演群体可进一步勾画出个人的声音世界与主文化产品之间所存在的亚文化空间。

先看乐队。取悦听众是其主要关心的,虽然音乐家们有时间和精力来研究某种音响理想,即反映自己的想象世界。乐队与听众是契约关系,要满足他们的要求。如舞蹈乐队节奏要强烈,所奏曲调要为听众所熟悉,表演风格可在观众参与的舞蹈模式和音乐会程式的观赏模式之间转换,因为是商业音乐,目的是饭碗。因为我们时代的音乐资源很丰富,音乐家才能为特定观众找到一套合适的节目。在取悦观众这一层次上,主文化与亚文化两种乐队的区别不大。

接着作者从乐队生活的视角来说明小音乐文化生活的其他层面,以20世纪二三十年代纽约波多黎哥音乐家的研究为例,关键问题如:(1)亚文化与主文化的互相影响(如美国唱片大公司如何推动了拉美音乐各种体裁的普及与形成);(2)交叉文化的含义(为商业目的,这些音乐家以自己为美国唱片公司灌制的唱片同化了自己的拉美同胞);(3)交叉文化-亚文化的交往(波多黎哥乐队队员加入拉丁乐队或在黑人小型歌舞剧中演出);(4)亚文化内的种类(波多黎哥娱乐场中有狐步舞、二步、单步、玛祖卡、圆舞曲、阿根廷探戈等)。

历史的角度很重要。作者列举了从前康涅狄格州一个波兰群体的乐队演奏波尔卡的情况，以此来看群体内的习俗。如波兰移民观众喜欢快速波尔卡，但他们又更热衷于圆舞曲和探戈。听众年龄多在40岁以上，要求乐队演奏简单明了。乐队还有独家首创容易记忆的曲调这种商业绝招。同主流文化的乐队相比，这种独创是小音乐文化的乐队最突出的标志之一。如果乐队开场奏独创的乐曲，那么接下去应是标准的波多卡，显示乐队的可信、广博、炫技。这种适度改编老曲子的炫技也将舞曲乐队与专业－音乐厅乐队区别开来。乐队也为35岁以下的观众演奏新近的曲调。乐队同观众的商业关系称为“联合”(banding)。

在“结合”(bonding)①中人们的相互关系则不同，如康州“古笛鼓团”的传统，这类群体通常作为一个社会，有仪式、生命周期事件、血统和传统关系。通常按年龄和性别组织，每周集会一次。在这一模拟的社会里，孩子一出世就玩鼓，以后参加少年级的笛鼓团，再后团员们互相通婚，死后甚至集体埋葬。

这类团体很大程度上以地点而非遗产为基础，每镇产生一个团体，如同中学乐队模式。城镇与家庭的纽带、传奇、饮酒、作乐是标志成千上万欧美这类表演群体的一种社会结合的因素。大多数如此结合的群体是一种人们可以自由进出的亲和群体，而非作为家族或地方的一员。

上例是结合中的极端情况，英国一小镇(Milton Keynes)的业余音乐家则是适中的一例。那里有各种传统，如古典重奏团、铜管乐队、唱诗班、爵士、流行乐、乡村西部音乐和摇滚。这里结合既是世袭的，又是环境的；既是个人的，又是文化的。与“古笛鼓团”的严格、自选、有融合感的结合相反，英国的这些团体是松散、临时、任意的结合。又如新格兰的“神圣竖琴”歌唱团，其特点是参加者不问年龄、性别、族群性和宗教。

这一结合的性质是复杂而不确定的，有些成员单纯为声音、友情所吸引，还有些人将这种歌唱类比作所熟悉的清教徒形式的歌唱。尽管内部有差异，这些团体在音乐参与上有一共同之处：现场表演的“超验”，一种类似出神恍惚的状态，这在上述舞蹈乐队中是不常见的。

民族音乐学长期以来将表演群体看作表现性文化的一个微观世界，或甚至将之比作为一种完整的社会契约，虽然欧美的资料很不充分，但是就亚

① 这是两个近义词，banding意为“因一定目的而联合”，bonding意为“紧密的结合”。

文化音乐创造而言,表演群体包含了社会公共事业的完整领域。

作者最后在结语中所提出的共性与特性的问题代表了当前民族音乐学界的一种倾向。他的观点是:尽管当前倾向于对土著、难民、外籍工人、长期存在的区域/民族群体分而述之,他还是意在找出小音乐文化的共同特征,特殊的角度往往偏爱差异性而忽视这些共性。共性是否比群体差异更重要并使比较的方法更有价值,有待读者自己去判定。

(原刊《中国音乐学》1994 年第 1 期)

3. 音乐的流动景观与家门口的民族音乐学

——读谢勒梅新著《声音景观：探索变化中的世界的音乐》

引子

2000 年春天，笔者以美国犹太文化纪念基金会（MFJC）之研究基金访美，为“上海犹太难民社区的音乐生活”课题收集资料。其中一站是哈佛大学 Widener 图书馆及燕京图书馆，有幸受哈佛音乐系系主任谢勒梅教授（Kay Kaufman Shelemay）邀请，在她家小住。其间话题之一便是民族音乐学与世界音乐的教学，她说她用一套自编的世界音乐教材，不同于以往的同类专著（May，1980；Nettl，1995；Titton，1998），专以美国本土移民所表现出来的世界音乐为素材，并告诉我此教材 2001 年初将由纽约 Norton 公司出版。回国后不久，又去北京参加中国音乐学院的“2000 民族音乐学论坛”，遇郑苏博士，见到她带来的她导师谢勒梅的这一教材（*Soundscapes*：*Exploring Music in a Changing World*）的纲要，觉得很有新意。于是马上同谢勒梅联系，希望能在中国翻译介绍她的新著。她旋即让 Norton 寄我样书。最近终得此样书，遂作下文，盼国内有一家出版社能具慧眼，相中此书。

题解

“景观”（-scape）这一英文后缀近几年在西方民族音乐学文献中频频出现，笔者早在译介斯洛宾（Slobin，1992）的文章“西方小音乐文化比较研究”时便已见到，他借用了大众文化研究中对全球文化经济的景观研究体系，即人口景观、技术景观、经济景观、传媒景观、意识形态景观（Appadurai，

1990),指出人们面对这五种变动的景观所造成的严酷现实,以幻想——即借助音乐,创造自己"想象的世界"。

至于"声音景观",笔者1995年留英期间,在为"新格鲁夫辞典(修订版)""打工"——应邀参与修订时,在其对非西方分国条目修订要则中曾见到。编辑部让修订者注意当代学术视角,其中包括:音乐创造的社会与政治方面,城乡音乐文化的交互影响,大众媒体对音乐生活的冲击,以及地方的声音景观(local soundscape)。(Revised New Grove, 1995)

我一直以为,"地方声音景观"就是指地方特色的音乐。这次在谢勒梅新著中才发现其定义:"一种声音景观,即是一种音乐文化有特色的背景、声音与意义。"(作者有时又将其简单定义为"一种音乐传统"。)这里的"背景",谢氏在文中定义为"表演地点"和"表演者与听众的行为","声音"则是指"音色、音高、音值、音强","意义"即音乐本身的含义及对表演者与听众生活的含义(第一章)。

谢氏的景观三分模式,大致相当于梅里亚姆音乐人类学(1964)的"概念-乐音-行为"三分模式。只是前者用"背景"加强了后者"行为"中所缺的"表演地点"(venue或place),并用"声音"涵盖了"乐音",即去掉了sound前的修饰语music(音乐)。对表演地点的强调,在跨文化研究中有重要意义。音乐从一地流向另一地,为了适应新环境,便会发生变化,"音乐不仅局限于单一地域,音乐的涵义也不止一个地理来源"(Shelemay, 2000),地方成为构筑音乐的一个重要因素。而音乐概念内涵的扩展正是批判欧洲中心论、宣扬文化相对主义的结果。因为有些民族关于"音乐"的概念与我们不同或根本没有这样的概念。即不存在全球通用的"音乐"的概念,所以宜用更宽泛的"声音"一词概括(如Steven Feld1982年关于卡鲁利人的专著《声音与情绪》[*Sound and Sentiment*])。这也反映了一种全球化的视野及对弱势文化的尊重,是时代的进步。

至于本书副标题"探索变化中的世界的音乐",其中有两点值得注意。其一是"变化中的世界",本书中世界的"变化"是指移民所造成的北美日益增长的多民族人口,及其所带来音乐传统的维持与变化。作者在本书前言中开宗明义地说到,"音乐在运动之中,旅行越过民族、地理界限,走向新的、更广泛的听众。""'声音景观'这个词也抓住了穿越时空的音乐的多维性、动态性。"而世界的变化正是流动-移民所造成,因此,这里的"变化"即"音乐文化的流动",正是"流动"造成了"变化"。正如作者曾说过,"音

乐不仅局限于单一地域,音乐的涵义也不止一个地理来源”,民族音乐学“对静态的封闭的地方文化研究,转变成了对动态的开放的跨文化研究”。(Shelemay, 2000)因此本书宗旨是探索音乐怎样在时间(历史变迁的维度)和空间(地域变迁的维度)中传播、演变。谢勒梅的角度反映了西方民族音乐学界上世纪90年代以来一种新的认识框架,即时空背景的转换及其所形成的“差异”,这已是后现代的视角,此处不再赘述。(见汤,1993)

其二,作者在副标题中用“音乐”而非通常的“世界音乐”,她在前言中有如是解释:“本书避免有争议的术语,如‘世界音乐’”,因为这是一宽泛的概念,主要是指世界各国的传统音乐(包括各民族的民间音乐和古典音乐);同时也可指所谓的各国流行音乐及其创作(或艺术)音乐(后两类亦称混合音乐,即多多少少受到西方和其他文化影响的音乐);此外还可指移民社区的亚文化音乐,即各种民族文化超越国界,相互影响、混合,形成所谓“移民社群的跨文化”(diaspora interculture)的世界音乐(Slobin, 1992),如本书所研究的美国的拉美、亚裔、非裔、中东甚至欧洲等移民社区以及印第安人的音乐。

作者避免使用“世界音乐”一词,还有另一层用意:

> 本书也避免那些古老而累人的对立,即所谓的古典/通俗,艺术/民间,传统/流行,以及西方/非西方,这些对立分割音乐体验、分割对其的研究实在太长久了。本书尤其要终止在音乐教学中长期分割所谓西方音乐与非西方音乐的做法。这里所讨论的所有音乐传统,今日从地理上而言全是“西方的”,因为,无论它们历史上源于何处,今日它们都在北美传播、表演。

这是民族音乐学打破各种音乐文化之间价值壁垒对立的一个迄今为止最大胆的平等宣言!众所周知,西方民族音乐学历来是强调各种音乐文化无高低贵贱之分野,尊重各种文化的存在现实,避免武断的价值判断,这正同后现代理论的消解中心、反对主宰、模糊精英文化与大众文化差别的思想殊途同归。在本书中,作者不但平等对待所有音乐(西方艺术音乐文化仅是其中平等一员),而且还反过来探讨各民族音乐对西方艺术音乐的重要影响,以及二者双向影响所形成的音乐潮流。这同15年前民族音乐学仅仅研究西方对世界音乐的冲击(见Nettl,1985)相比,又是一个新的里程碑。

作者在序言中还指出了以往民族音乐学的一种缺憾:

几十年来,民族音乐学学者研究音乐的方法是地理学的,主要在其发源地看待某种音乐。这种异国文化的视角提供了丰富的文化背景,但是也使可以在邻近研究的音乐习俗远离我们,令我们感到陌生。

随着移民将异国文化带到了北美大陆,其音乐习俗也在这一"新家"传播、变异,这样,民族音乐学学者便可从国外的田野撤回来,转而研究自己国内的各种文化的音乐,即所谓的"家门口的民族音乐学"(ethnomusicology at home)(也指从国内的田野撤回城市,研究自己城市的音乐文化),从而弥补了上述缺憾。又如内特尔(1992)所指出的,这种"家里的研究"也反映了城市人类学的发展,接受流行音乐为合法研究领域,以及关注游离于各文化间、各民族间、各社会间移民及其音乐等倾向。

特色

该书体例的最大特色是不用"世界音乐"教材传统的分国、分地区的编写方法,而是围绕着学术界当前热门的主题组织篇章。除第一章"引言"介绍"声音景观"的基本概念外,其余九章可大致按如下归类:第一类涉及形成音乐的过程,如移民(第三章)、舞蹈(第六章)、记忆(第七章)、技术-媒体-经济学(第十章);第二类涉及音乐的地方背景(第四章)和共同背景(第二章);第三类涉及通过音乐表现出来的主宰的社会因素,如信仰(第五章)、认同(第八章)、政治行为(第九章)。以下是各章内容简述。

第二章,日常生活中的音乐:作为音乐创造背景的日常生活中的各种场合,如涉及生老病死的仪式所使用的音乐(如各国的摇篮曲、墨西哥少女成年仪式曲,苏格兰风笛葬礼乐)。

第三章,音乐与移民:通过移民,音乐也移至他乡;自愿移民(如中国和中东)与强迫移民(如非洲和越南)所造成的音乐结果;音乐创造也能再现移民历程;移民社区音乐传统的延续与创新。

第四章,地方音乐研究:概述某个城市(波士顿、休斯顿、朱诺)综合、互动的声音景观,包括当地少数族裔社区、街头音乐家、夜总会、小酒馆、饭店及各种正式非正式音乐群体的音乐。此即城市民族音乐学(urban ethnomusicology)。

第五章,信仰与崇拜的音乐:音乐在形成仪式、维持信仰方面的作用;表现仪式的象征力量与意义;个人、集体奉献的音乐(如古巴黑人宗教、西藏

佛教、埃塞俄比亚基督教等咏唱)。

第六章,音乐与舞蹈:音乐与表情动作的联合;作为文化表现与流行文化多种含义(如社会性别这一后现代范畴)的舞蹈(如印度彭戈拉舞,以及波尔卡与探戈)。

第七章,音乐与记忆:音乐是长期记忆的载体,过去的声音记录,并可用于纪念仪式(如墨西哥科里多叙事歌,新奥尔良爵士乐葬礼,以及叙利亚犹太人的赞美歌)。

第八章,音乐与认同:音乐可作为个人、集体认同的标志,如民族、地区、族群性、种族、阶级、宗教和社会性别等认同;可通过音乐构筑并维持族群认同(如日本的卡拉 OK,美籍秘鲁作曲家瓦利的长笛协奏曲,以及路易斯安那的凯君/柴迪科舞曲)。

第九章,音乐与政治:概述音乐在政治生活中的作用,既是权力工具(国家意识形态),又象征抵抗(如牙买加雷吉乐、各国国歌、印第安人帕瓦仪式曲)。

第十章,现实世界中的音乐:音乐的材料、媒体、销售和经济学;音乐与旅游;新工业技术和商品化带来的新乐汇和混合风格(如泛音合唱团,探戈,夏威夷钢吉他,新佳美兰音乐)。(以上参见 Shelemay, 2000)

至于这九章之间的内在联系,作者在前言中已明确指出过:

> 几个世纪向美国和加拿大的移民已使其人口日益多民族化,既维持又变化了各民族祖国的音乐传统,常常也产生新的风格。本书研究的方法即是探索这些传统在北美"新家"是如何传播的。音乐传统——既有喧嚣的风笛乐队,也有宁静的摇篮曲——反映、并形成了自己所赖以演奏的北美背景。

照理,作者应以移民及其音乐文化为主旨,并以此贯穿全书各章,可惜作者没加以强调,我们在各章之间仅看见一些如下的表面联系:

多元的日常声音景观——来自移民——某个地方的多元声音景观——也许最重要的景观是音乐如何构成信仰——舞蹈是传统仪式表演的一个方面——舞蹈的节奏力量成为我们"身体记忆"的一部分——声音景观怎样表现认同——认同是政治活动的基础——所有声音景观都同现实世界相关。

为突出移民这条主线,笔者试以英国民族音乐学学者 Stokes(1995)的

人类学/后现代观点将上述几章重新串联如下:

多元的日常声音景观(第二章)——来自移民(第三章)——移民在新大陆的错位,需要重新定位,即认同,音乐可构筑认同(第八章)——音乐可唤起并组织对母文化的集体记忆(第七章)——还可通过音乐构筑地方,涉及差异和社会界限等观念(第四章)——这些观念也组织起道德秩序(包括信仰)与政治秩序(第五章、第九章)——音乐、舞蹈可组织上述秩序的仪式,不仅静态地象征,而且本身也是一种背景,其他社会事件则在其中发生(即音乐中所反映的社会)(第六章)——构筑音乐事件的现代手段(第十章)。

体例其他特色表现在全书结构形式上。每章构成如下:

要目 - 要点 - 引子 - 主题与个案学习 - 结论 - 习题 - 重要术语。

文中还处处穿插一些小栏目,如:音乐家小传,听赏指南(有些还附歌词及译文),学习音乐(常识或背景),历史回顾(背景历史或音乐史),声源(乐器或人声),点滴见解(snapshot)等,而且几乎每页都有插图。书末除书目出处与索引外,还附有"乐器分类"和"术语总表"。作者在这部近400页的教材中以这样生动活泼、深入浅出的形式普及音乐知识——尤其是世界音乐及其母学科民族音乐学方法论的知识,在西方民族音乐学界实属首创。

全书"个案学习"共计79曲,涉及30多种音乐传统。其中69曲可在所附3张一套的CD上听到,另外10曲是广播音乐,则可从本书网书上得到(www. wwnorton. com/soundscapes)。此外还配有一册教师手册,收有教案、大纲、补充材料及习题与试卷。此书不仅是音乐院系世界音乐专业教材,也适用于大学非音乐专业选修世界音乐课程的教材。

参考书目

May, Elizabeth, ed. *Music of Many Cultures*, California University Press, 1980

Merriam, Alan, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964

Nettl, Bruno, (a) *The Western Impact on World Music*, Schirmer Books, 1985

(b) "Recent Directions in Ethnomusicology," in H. Myers, ed. *Ethnomusicology: An Introduction*, Mcmillan, 1992 (译文参见《云南艺术学院学报》1999/4)

(c) ed. *Excursions in World Music*, Prentice Hall, 1995

New Grove (Revised), "Country Articles: Non-Western and Traditional Music", Editor, 1995

Shelemay, Kay K., "2000 Beijing Ethnomusicology Forum," 2000 (译介参见《音乐研究》2000/4)

Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, No. 2, 1992(摘译参见《中国音乐学》1994/1)

Stokes, Martin, ed. *Ethnicity, Identity and Music - The Musical Construction of Place*, Berg: Oxford, 1994

Titon, Jeff; Rice, Tim; Slobin, Mark, *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, 3rd edition, Schirmer Books, 1998

汤亚汀,"西方民族音乐学近十年研究倾向——系统分类与定量分析",刊《世界音乐文丛(1)》,人民音乐出版社,1993

(原刊《音乐艺术》2001 年第 4 期)

4. 英国东北部的民间音乐生活

1994 年 9 月至 1995 年 9 月,笔者以国家教委的奖学金,在英国东北部的杜伦(Durham)大学进修西方民族音乐学理论,本文拟就笔者这一年对杜伦及其周边地区民间音乐生活的观察,作一音乐民族志式的描述。

Northumbria 风笛与 Lanchester 合唱歌剧社:文化的载体

在杜伦市中心古老的大桥上,几乎每天都见到一个留着大胡子的汉子在演奏一种小风笛,他用右上臂夹着风袋鼓风,手指在管子上压出细细轻柔的旋律。一些过往的行人常常会朝他前面的盒子里投上几枚分币。每周三晚上,他还会同另一演奏者,在桥边小酒馆里作二重奏。这种乐器产自杜伦郡北部与苏格兰接壤的诺桑伯兰郡(Northumbria,简称诺郡),是那儿牧羊人好几个世纪以来的音乐传统(一说是中世纪时由法国移民带来的穆赛特小风笛的变种),据说在英国东北部是最具民族特色的。诺郡小风笛没有它北面的苏格兰风笛那种高亢凄厉的音色和尚武的风格,因而被称为"文雅的风笛",但其音域却更广,适于演奏复杂的民间曲调和舞曲。

在老师 Provine 博士的建议下,笔者先请教了系里上一届的一位硕士生,来自爱尔兰的 Ruth Lenihan 小姐,她的论文写的就是诺郡小风笛。据她说,这位风笛手叫 Neil Smith,有语言学学位,懂几种欧洲语言,曾在布鲁塞尔的欧共体总部任翻译,但他却辞职回诺郡老家,每天老远赶到杜伦大桥上来吹风笛。乞讨也是象征性的,其实他有一幢房子,生活没有困难。之所以要这样,是因为他热爱这一传统艺术,为它的逐渐消亡而伤感。

后来笔者邀请 Neil 去他常去的那家小酒馆喝啤酒,借此同他聊聊。他是个非常朴实腼腆内向的人,你问一句,他答一句。作为民间演奏者,他不

懂任何理论和术语。他告诉我,他和同伴 Keith 一起改编了不少曲子,在国内外风笛节上多次获奖,他们的改编基于传统,但也乐于接收任何外来的好曲调。诺郡有个小风笛协会,月月有活动,年年有比赛。该协会还建立了风笛博物馆,办了刊物。交谈中,他给了我两份复印的文章,都是悼念诺郡风笛大师 Joe Hutton 的,分别刊于近期伦敦的《每日电讯报》和《卫报》。他伤感地说,这一传统的最后一位大师去了,对小风笛感兴趣的人也越来越少了。

Neil 的所作所为表明他对自己家乡传统的执著追求,这一传统虽处于英国边远内地,却也受到主文化和商业化的感胁,这样他便成了维持正在逝去的这种小文化的载体和象征。

同样,杜伦郡的 Lanchester 地区合唱 - 歌剧社也是这样一种文化载体,体现着英国教会的合唱传统。1995 年春天的一个周末,随友人去 Lanchester(简称兰镇)观看该社以"歌剧之夜"为主题的演出。地点在镇上天主教 St Bede 学校小剧场,表演的是歌剧和轻歌剧选段,包括莫扎特、威尔第、玛斯卡尼、普契尼、比才、拉罗、亨德尔、斯美塔那、格什温、莱哈尔、奥芬巴赫、萨利文、杰曼,曲目非常广泛。这个业余团体的成员多为中老年,观众也是当地中老年人。独唱有女高音、女中音、男高音、男低音,似乎受过些专业训练。合唱队则女多于男,且男性多为老者,故两个男声声部较弱。伴奏用钢琴,演员都穿夜礼服,演出非常正规。每曲之前都由指挥作简介。观众与演员关系融洽,相互之间有些是熟人,故音乐会有点自唱自娱的味道。

后来,笔者找了一位朋友 Judy Lowther 太太进一步了解该剧社的情况。她出生当地工人阶级家庭,但艺术修养较高,参加剧社约 5 年,唱女高音声部。她告诉笔者,他们团体附属于英国国家歌剧 - 戏剧协会,系由当地一中学校长 David Hughes 及几个朋友出于兴趣发起的。校长是学历史的,不是专业音乐家,由他担任指挥。他所在的卫斯理循道宗教会有较强的音乐传统。合唱队员大多来自各教会,除循道宗外,还有英国圣公会,甚至罗马天主教教派,但剧社并不是一个宗教组织,而是个兴趣团体,虽然仍有年龄和宗教的特点。至于演出票价,仅 3 英镑一张,收入用于维持演出,无经济效益,还要队员和其他教徒掏钱赞助。这个已有 24 年历史的剧社的演出常规是:春季一场合唱音乐会,秋季一场轻歌剧。纵观其 24 年的曲目,合唱专场中,亨德尔和海顿的宗教性作品专场占了 1/4,21 场轻歌剧专场中,英国作曲家萨利文的有 14 场,占了 1/3,奥芬巴赫 4 场,小施特劳斯 2 场,莱哈尔 1

场。虽然合唱曲目有宗教性,但总体上娱乐性、通俗性、民族性更强。而演出地点,仅局限在当地。

Judy 也对年轻一代音乐趣味低下淡薄传统而叹息。但笔者从这一社区的自娱自乐中看到,即使在边远内地,西方主文化的传统也是根深蒂固的。而维持这一传统的则是千千万万个像兰镇剧社这样的载体。

Carol, Morris 与旅游业

如果说诺郡风笛二重奏和兰镇剧社是为某一传统所吸引的音乐创造者的兴趣小团体,那么下面介绍的一些演出单元则属功利集团了。圣诞前夕的一天,笔者正经过杜伦市中心广场,被一阵歌声吸引过去。只见四个男子,穿戴着狄更斯时代的长礼服和高礼帽,在表演四重唱,一旁几个女子也穿戴那个时代的长裙软帽。一打听才知道他们唱的是一支 carol,即对话颂歌,曲名 Good King Wenseslas(贤王温策斯劳斯)。这是支家喻户晓的歌,尤为英国儿童喜爱。歌颂的是一位波希米亚圣人,旋律来自 16 世纪德国圣歌。表演者打着某某慈善机构的牌子,原来是在募捐。圣诞节前和节中演唱 carol,是一种教会仪式,纪念基督诞生,传播福音书中的故事。有时在教堂里,但多在市中心广场举行。这也是英国古老的民间风俗。狄更斯《远大前程》里就有笔者描述的上述场景。而以 carol 这种宗教歌曲来募捐的做法据说源于上世纪,那个时代青少年常为圣诞活动筹款。据哈代在其小说《绿荫树下》所描绘的,他幼时在家乡见过这一习俗,除夕午夜,村子里的男孩打着灯笼,在大、中、小提琴的伴奏下,对着村里一家家窗户唱 carol。这种风俗至今还有余风,如前述兰镇剧社除每年 12 月一场圣诞颂歌音乐会外,圣诞当日还在户外绕着村子唱 carol。古老的习俗,古老的曲调,还要靠从前时代的服装来增加其可信性,下面要描述的 morris 土风舞表演也说明了这点。

1995 年 6 月,英格兰初夏的旅游季节,笔者随一旅游团去杜伦郡以西坎布里亚郡著名的国家公园——湖区,一个类似我国千岛湖的风景区。在入口处的 Kendal 小镇中心广场上,有一群人在作舞蹈表演,男的白衣马裤,胸前交错系两条彩带,女的白衣白裙,男女都戴白色礼帽,帽上插花,小腿上系着小铃铛,其中一组还是墨面的。在民间提琴(fiddle),笛子和手风琴的伴奏下,舞者手执短棍,排成两行,两两相对起舞,腾空跃起,短棍互击。乐器声、铃声、棍击声,交汇成欢快的节奏。一轮下来,便有几个舞者捧着小帽

向你要钱。后来在杜伦市中心，也见到了这类民间团体，同样的装束，同样的舞姿，有的还带着小孩，像是全家出游，以此方式挣点零花钱。据说英国不少村庄都有莫里斯舞蹈队，各有自己的曲目和传统的舞步及动作。

这就是英国的莫里斯土风舞，其最出名的曲调我们已通过英国作曲家沃恩－威廉斯的《绿袖子幻想曲》领略过了。《绿袖子》是莎士比亚时代的歌曲，也是当时一首流行的莫里斯－吉格舞曲。莎翁在《皆大欢喜》一剧中就提到了 A Morris for May Day（“五溯节的莫里斯”，见第二幕第二场）。这一体裁同剑舞有关，但多用短棍或手帕。墨面也许表明这种舞蹈（morris）源于摩尔人（Moorish）的舞蹈，但也有人认为墨面仅是化装手段，掩盖演员的本来面目，使其在仪式中进入角色。关于莫里斯舞的仪式功能有多种说法，一说用棍击地或互击，是农民种大豆的象征，又有说是源于很古老的异教仪式，一个人一手吹管，一手击鼓（即所谓的 pipe and tabor），舞者用铃铛、手帕、棍子、刀剑驱赶恶魔。或者在五溯节早上，围着五溯花柱起舞，据说能带来好运。还有人说这种舞蹈同基督教圣灵降临节（Whitsunday，即复活节后第七个星期日，亦称五旬节）前一周的表演相关，如莎翁所称的 Whitsun Morris。庆祝基督的死而复活，表演这一死而复生的宗教仪式。今天，carol 和 morris 的表演都从象征的宗教仪式演化成了对实际经济利益的追求。而市镇当局也欢迎这些街头表演，因为它们以传统的气息点缀了街头，因而也吸引了更多的游客，促进了旅游业。

VE-Day，Miner's Gala 与东北部的铜管乐传统

铜管乐在英国东北部特别流行，因那里是该国的重工业基地，许多工矿企业都有自己乐队，这些乐队同学校及教会慈善机构（如救世军）的乐队一起，代表东北部民间铜管乐的最高水准。这些铜管乐队往往履行某些政治的功能。1995 年 5 月初，恰逢二战欧洲胜利日（即 VE-Day）50 周年纪念。那几天简直就是铜管乐的大展示，工矿企业、大中小学、教会、军队、商店的乐队悉数出动。每天都有几个乐队在杜伦市内各处同时演奏，或在市中心广场由几支乐队轮流表演，市民和旅游者围在四周静听。所奏的大多是流行曲，少数改编自经典作品，如埃尔加的《威仪堂堂》（Pomp and Cirumstance）进行曲第一首（原名出自莎翁《奥赛罗》第三幕）。该曲的三声部旋律曾被爱德华七世钦定为自己 1902 年加冕典礼的音乐，改编成《加冕颂歌》中的尾声“希望与荣耀的国土”。

另一次铜管乐大展示是一年一度的杜伦矿工节(miner's gala),在每年7月第二个周六。我碰上了1995年这一次。那天在去办公室的路上,我被游行队伍堵住了。只见各个矿区的工人打着绣有本矿区领袖的锦旗和大幅政治标语,如"消除不平等的社会分配"、"为社会主义奋斗"、"团结就是力量"、"美国滚出欧洲"等等。据说200多个矿区,都有自己的铜管乐队,少数还有风笛乐队和混合乐队。有的乐队中老、中、青、幼四代同堂,像是整个家族都参加了。每队各有与众不同的服装。有的还边奏边舞,充满着狂欢式的气氛。吹奏曲调多为矿工歌曲,流行歌曲和当地民间曲调如诺郡小风笛曲调,甚至还包括《威仪堂堂》中第一首。在震天响的进行曲中,游行队伍经过市中心接受工党和工会领袖的检阅。将近中午,所有队伍集中于大教堂前听领导人演讲。

东北地区是英国重要的煤炭工业基地,这几年因进口煤价格低廉,致使该地区的矿井纷纷倒闭,大批矿工失业。因而工党的纲领比较能为群众所接受。而已有125年历史的杜伦矿工节恰恰为矿工们显示自己的力量,也为工党重振威望提供了一个舞台。东北地区的铜管乐传统得天独厚地为这一政治表演增添了光彩。而《威仪堂堂》进行曲从炫耀皇室的威仪到显示工人阶级的力量,按当今后现代主义理论的说法,这是一种文化事项从中心向边缘的运动,即精英文化的大众化。

Amazing Grace 与音乐的认同作用

音乐除了娱乐、经济与政治的功能外,还有群体认同的作用,下文要叙述的围绕Amazing Grace(蒙主天恩)这首乐曲的各种表演即是很好的例子。1995年8月初,爱丁堡艺术前夕,笔者去该市访问。一出火车站便听见远处传来凄厉、粗犷的风笛声,旋律是五声音阶的,非常悠扬动人。走近一看,一个身穿苏格兰高地军服的人在市中心的亲王大街上演奏。风笛及其传统曲调,加上演奏者穿戴的苏格兰黑毛高帽和格子呢短裙,他背后又是作为爱丁堡象征的古城堡,一下子就给我"这就是苏格兰"的第一印象。

听觉符号+视觉符号=传统的真实性,这又在1995年的爱丁堡军乐表演(当地称tattoo)上得到印证。笔者在爱丁堡大学苏格兰研究中心的Mark Trewin博士陪同下,观看了那次表演。按惯例表演场地设在高高的古城堡上,时间是傍晚,主题是纪念苏格兰-法国联合抗英250周年,除苏格兰、爱尔兰、英格兰、威尔士还邀请了法国和埃及的风笛军乐队。古城堡及其前面

的广场灯火通明，一支支军乐队轮番上场，鼓笛齐鸣。由爱丁堡一青年女教师扮演法国抗英女英雄圣女贞德戎装骑马上阵，再现了500多年前这位烈士的英姿。还由150个舞蹈演员再现了250年前苏格兰王宫欢迎抗英英雄美王子查理（Bonnie Prince Charlie）的盛大舞会，展示了奔放欢快的民间舞蹈和绚烂多彩的传统格子呢服装。最感人的还是尾声的场景，所有的军乐队全部上场，鼓笛齐奏，圣－桑《第三交响曲》片断之后，便是笔者刚出爱丁堡火车站听到的那支曲子——Mark告诉我曲名是Amazing Grace，最后是Auld Lang Syne（《友谊天长地久》），奏最后两曲时，全场观众手拍节奏，一起引吭高歌，庄严无比，像是在唱神圣的颂歌。以盛大的文化表演弘扬自己的民族精神，并以此与英格兰保持距离，表明自己是苏格兰人，这便是音乐的民族认同或保存群体内聚力的作用。返回英格兰后，教会的人告诉我Amazing Grace也是一首赞美诗。一查教会的赞美诗集，果真找到，但却标明是美国早期旋律，歌词作者John Newton（1825～1907）。这是1800年前后美国清教奋进派的赞美诗，或称民间赞美诗或白人灵歌，民间有许多不同的变体和曲名。（但此曲很可能是当时由英国清教奋进派传教士带到美国去的，因为苏格兰人认为这是他们的旋律，并将其置于同《友谊天长地久》一样的地位，而且二者旋律的确相似。）后来又在收音机里听到这首歌，同舒伯特的《圣母颂》一起播出，的确给人虔诚神圣的感觉。

不久再次从收音机里听到它的摇滚乐版本，节奏强烈，全无虔诚的味道。据说前些年有好几种流行乐版本。如1980年代，英国球迷按Judy Collins1971年的流行曲版本改编的球迷歌。保留了原有特点，但歌词简化为一球队名（如阿森纳），旋律也缩短，结尾呈开放型。结果“心灵抒情”变为集体循环诵唱，为球队加油。有时甚至会形成足球流氓闹事的前奏。

一支旋律，进行不同的处理，表现于不同的场合，竟会有如此不同的效果，但有一共同点：可界定特定的群体，或特定的群体以音乐认同、聚合，这些群体可以是民族的，也可以是宗教的，甚至某一阶层的，如流行乐迷或球迷。

Ceilidh，Workshop和观众的自娱性参与

有些演出团体还要满足花钱来欣赏音乐歌舞的观众参与自娱的要求，其演出风格便在音乐会观赏的模式和观众参与舞蹈或学习班教学（workshop）的模式之间转换。在爱丁堡笔者随Mark参加了一次“民间音乐会与

Ceilidh 舞会”,演出团体是爱丁堡民间俱乐部。演出场所是一大厅,观众三三两两围桌而坐,可带饮料小吃。前半段是四位音乐家的表演,节目中有苏格兰传统音乐,传统音乐改编曲,以及新创作的歌曲和器乐曲。如苏格兰舞曲和加拿大博莱顿角的苏格兰人舞曲、歌谣故事曲,以及苏格兰诗人彭斯及其后人所作的小曲。乐器是苏格兰竖琴(clarsach)、曼陀铃及吉他。竖琴手曾在英格兰的利兹大学受过专业训练,独唱者 Gill Bowman 据说是当今苏格兰彭斯爱情歌曲的最佳演绎者之一,他也作现代苏格兰歌曲。音乐会后半段则采用家庭舞会的形式,仍由这四位音乐家奏乐。观众将圆桌撤去,在音乐声中,跳起了奔放欢快,节奏感强烈的苏格兰舞,如 jig、hornpipe、reel 和 strathspey,不少人还穿着传统服装,如男子的格子呢短裙。我们这些不会跳的则在一旁拍手打节奏。据说这种形式始于 1994 年,尤其能吸引全家一起来听音乐会,同时也能向年青一代传播自己民族的音乐舞蹈遗产。

Ceilidh 式的自娱在苏格兰有悠久的历史。Ceilidh 一词在苏格兰高地的盖尔语中原指“访问”,即在工作之余的傍晚,亲朋好友或邻居不分阶层等级,聚集在某人家中、奏乐、跳舞、讲故事,以消磨时光。不分表演的和观看的,人人都可参与,气氛轻松随意。在今天强调专门家和竞争的社会中,人们更加珍惜这种古老的传统及其所表现出的人与人之间的亲密无间。

这一参与自娱的形式也传到了苏格兰以南的英格兰杜伦地区。笔者曾同当地外国学生联谊会的几位朋友一起参加过类似上述的民间音乐会。地点在英格兰东北重镇纽卡斯尔附近的一个小镇 Gateshead 的图书馆大厅。先是下午的学习班(workshop),专为白丁开设,成人及 10 岁以上的儿童皆可参加,该班声称“不要担心自己愚笨,人人都可学会”。这一下午教授民间提琴,诺郡小风笛,约克郡(杜伦郡南面邻省)重唱歌曲,爱尔兰踢踏舞,东北部的木鞋舞。晚上是一场示范音乐会,观众也是围小圆桌而坐,有饮料小吃,除提琴与小风笛,还有大小手风琴、曼陀铃、吉他、口哨、笛子等。以独奏、合奏展示上述各种民间乐器,还有约克郡重唱。舞蹈由来自爱尔兰的踢踏舞和纽卡斯尔木鞋舞蹈团表演。男男女女都穿着 19 世纪的乡村服装,双手背在后面,或两两相对而舞,或围成圆圈起舞,只听见台上传来一阵阵复杂的节奏声,这种用脚或木鞋击出的声音有点像西班牙舞曲中响板的效果。在英格兰东北部,尤其是在诺郡和杜伦郡的矿工中,这类舞蹈很流行。据说英格兰东北部的木鞋舞及其变体爱兰尔踢踏舞对美国踢踏舞产生过影响。我发现观众中有不少年轻人,他们都听得津津有味。这真是普及民间音乐

的好形式，当然主办者也有招徕观众的商业性的考虑。

还有一种参与自娱的形式体现在英国的小酒馆（pub）音乐中。在爱丁堡时，曾与 Mark 一起去市中心一家小酒馆听这类音乐。傍晚时分，几个乐手围着店内一张小圆桌而坐。参加合奏的乐器有一支风笛、两支横笛、两把民间提琴、一个手鼓。组合也不固定，今天这个来明天那个来，奏乐中也是随来随去，成员一直在变动中。后来者坐下听一会后便可加入演奏。笔者细听发现都是不分声部的齐奏。音乐是各种苏格兰舞曲。旁边围着十多个人，喝酒、聊天、赏乐。而 Mark 则边喝苏格兰威士忌，边随音乐扭动起来，音乐助酒兴，到最后离开时竟有几分醉意。店主显然是欢迎乐手们的，他们为小店增添了浓浓的苏格兰风味，因而也招来了更多的生意。

Synagogue 和 Church：传统的延续与变化

据英国犹太学者 Alex Knapp 说，古老的希伯来音乐风格目前只能在犹太会堂（synagogue）的仪式中见到了。于是我便在星期六——犹太教安息日，即他们每周做礼拜的日子，去参加了一次仪式。会堂坐落在爱丁堡市中心一条僻静的小巷里，一般不接待外人，但听说我是熟人介绍来的，便放我进去，据说谨慎是出于安全起见。爱丁堡的犹太人约有几百，那天只来了一百多人，参加者都头顶小圆帽，有的还斜挂长披肩。大厅中央是一四面围起的高坛，那是赞礼员（hazzan）——负责祈祷程序及领唱颂歌的人的位置。会众坐在下面四周的长椅上，而妇女则只能坐在两旁的专座上。那天的赞礼员来自以色列，他一唱便显露出是受过美声专业训练的。仪式从头到尾都是由他领唱下的一领众合，歌唱的方式是散板吟诵式的，内容是《圣经·旧约》中的篇章，那天唱的是《士师记》。他们的《旧约》是希伯来文－英文对照本，细看之下发现希伯来文字母上下都有一些符号，旁边一位教徒告诉我这就是他们诵唱的乐谱，这些小符号表明了音高，连着看就形成了旋律。这位教徒是英格兰人，是一萨克管手，之所以改信犹太教，是因为怀疑基督教《新约》的教义。颂歌吟唱中还有从约柜请宝卷的仪式。3 小时的仪式演唱中，气氛随便，人们三三两两在交谈或谈一会又唱一会，仪式似又成了一种社交活动。仪式后有冷餐会，我也被邀参加。听说我来自上海音乐学院，他们便向我介绍了他们的乐长，这位西装笔挺的绅士告诉我古典大师贝多芬等人作品中的一些犹太素材，还告诉我礼拜仪式中一般不用乐器。只有逢民间传统节日才用器乐，古老的传统在封闭的形式中得以延续，而在开放

的形式中则会发生变化。

如基督教仪式中的音乐表演所发生的变化,仪式完全对外开放,欢迎参加,你随时可以进去听,但仪式进行比较严肃。或由唱诗班唱,或由全体会众起立齐唱。杜伦大学附近的圣· 尼克小教堂的仪式属于改革派的,仪式中的演唱形式多样,伴奏除用电子管风琴外,还有钢琴、小提琴、长笛,甚至铃鼓,有独唱和各种重唱及会众齐唱。音乐吸引了不少人,尤其是旅游者和学生。但有着一千年历史的杜伦大教堂则人为地维持着传统,仪式非常正规。笔者有幸在离开杜伦前最后一个礼拜天,听了来自伦敦著名的圣·马丁教堂唱诗班(Choir of St. Martin-in-the-Field)高水平的演唱。在隆隆轰鸣的管风琴的伴奏下美妙的歌声,尤其是银铃般的童声最高声部,在大教堂里高高的拱顶下飘逸回荡,并向巨大的四周空间弥散开来。唱诗班一律身着白袍,坐在大厅拱顶下两侧位子上。表演结束后他们手持蜡烛列队离开,那天唱的是《列王记(下)》,《诗篇》130 和 137,《新约》的《使徒行传》,及一些赞美诗(hymn)和赞美歌(anthem)。但这一高水平地展示基督教传统的文化表演所吸引来的观众还没有前述小教堂多。我比较过几次,常常是小教堂显得热闹,当然重大节日人们还是去大教堂。这说明人心思变,人们往往喜欢新鲜活泼的形式。

基督教教会的开放性还体现在一个方面,无论大教堂,还是小教堂,为经济利益都常出租开音乐会。我曾听过大学半专业的爱乐乐团在大教堂里的演出,由拱顶造成的音响效果出奇的好。小教堂则举行一些合唱、室内乐,以及民间音乐会。在古老的教堂里欣赏西方经典和传统,无疑成了杜伦一旅游景观。

以上所描述的音乐生活是笔者在英国东北部这一年中比较感兴趣的方面,但能给人启示的还不止这些,如:杜伦大学音乐系每周四的午餐时间音乐会常有世界音乐专场,观众中有不少是当地居民和旅游者,我听过杜伦的加美兰乐队的表演,英韩两国音乐家的朝鲜音乐小合奏。日本尺八独奏与合奏,杜伦市中心广场也时有外国音乐家的表演,常令人驻足观看,我见过加勒比的钢鼓乐队和罗马尼亚的民间歌舞表演。甚至大学东方研究中心还举办过一个杜伦中东文化节,我曾应邀参加其中在圣·玛丽学院举行的,以"法国艺术歌曲中的东方主义"为主题的一场女中音独唱沙龙音乐会,还有日本的卡拉 OK(有时则可见到英国式的 Sing Along,跟着唱)常可见到。除了这些活生生的表演外,媒介对世界音乐的宣传,大中小学音乐教学中的世

界音乐(如最近由杜伦大学 Jonathan Stock 所编的 World Sound Matters,已由德国著名的 Schott 公司伦敦分公司出版),以及音像商店里的世界音乐专柜,还有我在杜伦的一些非音乐界的朋友对来自不同文化的音乐的热情,这一切都让我感到,英国东北部的人民热爱自己的传统,同时也乐于接受全世界各种文化的音乐。

(原载《音乐艺术》1997 年第 3 期)

第十一章　历史音乐人类学

早在上世纪80年代中期,就有人(Bielawski,1985,转引自Rice, 1987)提出"从各种历史观点出发研究音乐应是当代民族音乐学的目标"。但是音乐人类学学科的产生,从一开始就建立在反对历史进化论和传播论基础之上,代之以非历史的功能主义,即排斥历时性,用共时性的功能的眼光来看待社会-文化现象。在以后的发展中,人们逐渐意识到,空间与时间,或地域与历史,是两种不同的维度。因此,研究社会行为(包括音乐行为)的历史的角度开始发展起来,如把音乐文化解释为历史发展的结果。以前史学——或更加广义的人文学科——与社会科学的差异,现在开始缩小,社会科学家认识到了历史的重要性,史学家也日益认识到社会环境对历史事件的影响。强调从各种历史观点出发研究音乐,也是当前音乐人类学界的一种重要倾向,而从前该学科往往专注于现实社会与文化。学者们从不同角度介入历史维度。

首先是20世纪70、80年代以内特尔为代表的"变化说"(change)。他提出研究历史变化的两种方法:(1)重建过去的事件,即比较音乐变体,重建音乐史;(2)观察现时的变化,即观察所谓的"文化移入"(acculturation)。人们已试图划分出变化的类型,梅里亚姆首先提出,可区分出从一种文化内部激发的变化,以及由于同其他音乐和文化接触而发生的变化(也许是文化/音乐体系中所固有的)(1964)。人们多关注后一种变化,因为可观察到的种种事件,通常都含有急速发生的、容易描述的文化间的接触。从内部激发的变化则可能较缓慢,产生自大量的个人行动,难以让文化局外人描述,也难以组织成模式。内特尔还归纳了一些时间-空间的判断标准,如空间方面的"音乐区"(即音乐现象或风格的类别分布);时间方面的"时代区

域”(age area)(分布愈广,愈古老)和“边缘残存”(marginal survival)(边缘比中心古老)。他在变化说方面最著名的是西方影响所带来的三种不同变化,即西方化(非西方音乐采取西方音乐的中心因素来改变自己),现代化(非西方音乐结合西方音乐非中心的因素),文化融合(syncretism)(非西方与西方两种音乐体系相遇,结合而形成第三种音乐体系)。(Nettl, 1971, 1983,1992)变化说极大地影响了1990年代的移民音乐史研究,人们比较迁移前的传统和迁移后在新环境中对音乐文化的重新选择(见《音乐世界》1990/3)。

1980年代末,在西方新史学整体观的影响下,赖斯挑战梅里亚姆的声音-概念-行为的三分模式,提出了历史构成-社会维持-个人作用的整体模式。他的“历史构成音乐”包括两个重要过程:(1)对某地某时的音乐作共时性研究,即以现时的角度重建作为过去遗产的历史形式。这不是通常的借古喻今,而是反过来以今观古。(2)对音乐变化或音乐史作历时性研究,即研究随时间变化的过程(Rice,1987,见本书第四章)。还有内特尔,从西方对非西方音乐文化的影响,看后者的变化(Nettl, 1985);他还从结构主义人类学角度介入历史,即以音乐外因的切分-分布法,探讨西方艺术音乐文化的深层结构,但着眼点在于共时性,即历史在当今的表现(Nettl, 1989)。(以上Nettl引文出处:“民族音乐学的历史方面”1971;《民族音乐学:29个问题和概念》1983;《西方对世界音乐的冲击》1985;“莫扎特以及对西方的民族音乐学研究”1989;“民族音乐学最近20年的倾向”1992)

1990年代初,纽曼提出了音乐人类学现代音乐史的三种历史范式:(1)反思(reflexive)的音乐史,即学科学术史,史学家成为主题;(2)解释(interpretive)的音乐史,即传统意义的音乐史,音乐文化是历史的主题,即论述音乐文化的变化,适应或维持,论述者是局外人;(3)内在(immanent)的音乐史,历史成为音乐的主题,音乐仅仅是构筑历史的手段,不注重音乐本体,而着重于历史信息,即论述音乐创造者和消费者,以音乐反映社会历史。在实际写作中三种范式可能会联合使用(Neuman,《音乐人类学与现代音乐史》1993)。他的三种范式都有研究可以为证:(1)出现了总结民族音乐学-音乐人类学的热潮(见本书第三章);也出现了各国各民族总结自己的音乐学-民族音乐学的热潮(如中国,见本书第十四章)。(2)各种研究纷纷增加了历史视角或各种音乐史的重建。(3)从非音乐的历史角度重建音乐史甚至社会历史,如文化赞助人、大众媒介等角度,从音乐文化看历史发展。

(如本章第一篇、第十二章第四篇)

此外还有波尔曼以边缘化和多元化的后现代视角的历史探讨西方音乐文化(Bolhman,《世界音乐览胜》1993,见第十二章第二篇)。但明确提出"历史音乐人类学"(historical ethnomusicology)这一名称的是英国音乐人类学学者威迪斯(Widdess, 1992,见迈尔斯《音乐人类学导论》),他认为这一门学科有两个目标:(1)揭示历史事件;(2)按照变化的过程研究各个事件之间的关系。他认为有多方面的资料:除了传统的古典音乐学学术所惯用的非音乐文献,音乐专论和乐谱外(历时性资料),还应该从当今仍然存在的传统和表演实践中去挖掘比较,借助早期录音、口传历史、歌词、乐器学、图像学、考古学研究,并联系移民、殖民化、贸易,以及各文化其他性质的交往(共时性资料)。近年来,波尔曼("'历史终结'处的世界音乐"2001)在论述异国音乐和世界音乐的历史时,又提出了"音乐人类学的史学"(ethnomusicological historiography)这样的名称,而更多的研究则是直接从西方新史学的新视角吸收灵感。

1. 希伯来音乐仪礼向一神教的进化

——一种文化内旋的过程

西学有两个文化源头，一为古希腊的理性精神，一为希伯来的宗教精神。

——许记霖《封闭中的困境》

本文所谓的文化内旋（involution，原意为“卷进去，复杂化，复归”等），是盖尔茨（Clifford Geertz）1963 年首先用于文化学的一个分析概念，意指某种民族文化为了适应新的条件、解决新的问题，同时又要维持传统结构，从而采取了现存结构自我调整和复杂化、稳定化的过程。虽然内旋的过程以维持传统为主旨，但必然伴随对外界新文化的吸收与融合。①

笔者拟从文化内旋的视角，在《圣经·旧约》所记述的希伯来先民的宗教信仰从多神崇拜向一神崇拜演变的全过程中，重建音乐仪礼进化的轨迹，以此说明犹太文化所呈现出来的强化的保守性和内在的兼容性这种矛盾现象，同时阐释宗教仪礼——本文主要指音乐仪礼——是社会结构及其经济基础的反映这一历史唯物主义的基本原理。

多神崇拜时期

《旧约》开篇《创世纪》（4:21）中提及“犹八他是一切弹琴吹箫之人的祖师”，即传说中希伯来乐器的发明者。从希伯来语的词源看，“犹八”的原文 Jubal 同 yovel 有关，后者意为公羊或羊角号（似与该乐器的正式名称 sho-

① 顾晓鸣：《犹太——充满“悖论”的文化》，浙江人民出版社，1990 年版。

far 同源)或吹响羊角号时的欢乐(jubilee)。因而"犹八"一词反映了希伯来人太古时代公羊生殖图腾崇拜的遗迹,[①]上面的引文表明该崇拜仪式可能仅用里拉一类的弦乐器和一种原始的吹管乐器。这种公羊图腾则可理解为游牧的希伯来人在经济上、心理上对公羊的依赖。

吹箫的犹八与后来希腊神话中吹排箫(panpipe)的潘神(Pan)(还有罗马神话中吹笛的牧神[Faun])的形象竟如此不谋而合,都表明了游牧部落的特点。而这些欢乐之神又都有生殖繁育的象征。《创世纪》提及犹八的这一章正是交代从亚当、夏娃起犹太人始祖的族谱,即讲的是传宗接代的事。此外,箫('ugab)因其管状而被犹太先民视作男性生殖器的象征,即有生殖含义。其实希伯来人的乐器早先都与羊有关,如:

"活羊发出一种声音,死羊却可发出七声:一双角可做号,两条腿骨可做笛,羊皮做鼓皮,大肠线做竖琴弦,小肠线做里拉的琴弦"(《塔木德,kinnim3:6》)。

《创世纪》这一章提及犹八的同时,又提及他同父异母的兄弟土八,即该隐,他是铁匠的始祖,及其妹妹拿玛(源于希伯来语 ne'ima,即旋律或美貌,再加上犹八的哥哥雅八——畜牧之神,恰好畜牧业、器乐及金属冶炼三要素齐备,勾勒出一幅原始游牧部落生活的图景。[②] 犹八-土八-拿玛也令人想起希腊神话中的阿波罗-赫菲斯托斯-阿佛洛狄忒,即音乐神-冶炼神-美貌女神,亦是一种多神崇拜的反映。

《创世纪》(31:27)提到希伯来先民的一种民族偶像崇拜的音乐仪式。拉结偷走了父亲拉班的家神小偶像"提拉菲姆",与丈夫雅各出逃。丈人兴师问罪,并说原来可以举行一个送神仪式的,即"欢乐、唱歌、击鼓、弹琴"的仪式。表达欢乐的乐器手鼓、里拉与歌唱结合起来,一种在当时常见的送神时驱除作祟的邪气,以图吉利的娱乐音乐。丈人为什么要大肆声张、歌唱奏乐地欢送一尊小小的偶像呢?根据考古发现,该地区在公元前 15~14 世纪流传一种风俗,女婿如能得到丈人家的神像,就可以分得遗产的三分之一(影响犹太民族的巴比伦汗漠拉比法典也有类似规定)。由此可见音乐早在母系氏族社会的宗教生活与经济生活中就是不可缺少的了。

---

① E. Werner, Jewish Music(《犹太音乐》),*New Grove*, IX。

② H. Avenary, Juedische Musik-Geschichte der Juedische Musik(《犹太音乐——犹太音乐史》,*MGG*。

摩西率领犹太先民出埃及时，确立了耶和华（据今人考证应读作“亚卫”）为部落主神的地位。《出埃及记》（19:11－20）记载了耶和华显现于西乃山的场面。其中有关于音乐——即有神奇召唤力的角声——的规范的描述，如：“到角声拖长的时候，他们［百姓］才可以到山根来”；“雷轰、闪电、密云，角声甚大，营中百姓尽都发颤”；“角声渐渐地高又高，摩西就说话，上帝有声音答应他“，然后摩西传达上帝的十戒。从此角声成了上帝威严的象征、显现时的信号。这种在沙漠旷野里令人震颤的乐器吹得又响、又高、又长，既有神秘的魔法、信仰的联想，又是古代中东地区部族之间连绵的血腥争战的回声。角声与上帝这一意象也体现了古代闪族人有关“声音，尤其是羊角号的声音，可以控制事物”[①]这样的基本信念。

尽管耶和华告诫百性“不可作什么神与我相配”，但“西乃传诫”之后不久，犹太先民们就违背上帝意旨，重又祀奉起他们过去在埃及所崇拜的金牛神，他们筑坛、献祭、唱歌跳舞、狂欢作乐，但马上遭到了摩西的坚决抵制（《出埃及记》32:17－18）。这是《旧约》中最早记载的异族偶像崇拜仪式，说明耶和华作为部落主神的地位相当不稳定。而围着牛犊唱歌跳舞也反映出希伯来人在埃及时期的游牧生活及原始初级的崇拜方式。

歌颂耶和华红海之战大捷的仪礼是《旧约》中最早记载的颂主仪式（《出埃及记》，15:20）：“亚伦的姐姐，女先知米利暗，手里拿着鼓（手鼓），众妇女也跟着他出去拿鼓跳舞”，并由米利暗唱诵。从中可见最早的颂主音乐仪礼是露天举行的，由妇女击鼓舞蹈，由女先知主持。

出埃及、定居迦南后，原始的巫术，如关于羊角号的魔力，还有一例，即《约书亚记》（6:4－5）所记载的以色列人吹角呐喊使耶利哥城倒塌的故事（实为地震，古希腊、印度神话中也有类似的记载）。7个祭司拿着7支羊角号走在约柜前，到第七日绕城七次，祭司吹角，角声拖长，众百姓听见角声便大声呼喊，城就塌陷。这里“角声拖长”正是上帝显威的信号。众人大声喊叫、呼应角声这种形式则隐含着后来诗篇演唱中的交替－应答合唱的因素。上例中有关于音乐队列最早的记述（可参见10世纪那幅描述这一场面的著名的绘画），其排列依次为：带兵器的士兵，7个拿羊角号的祭司（边走边吹），4人抬着约柜，后卫队。吹羊角号的祭司伴随着流动的约柜，这样的意象正是那一时代流动的游牧生活与图腾崇拜的生动写照。此外，这里主宰

① C. C. J. Polin, *Misic of the Ancient Near East*（《古代近东音乐》），New York, 1954。

巫术仪式的“7”是犹太先民们好用的神秘数字,在他们看来“7”有巫术的力量,类似一种护符的作用。[①] 这一音乐文化意象显然同毕达哥拉斯的音乐数字象征主义有关。

巫术中音乐有神奇的魔力,还体现在钉在大祭司亚伦袍子上的金铃铛上(《出埃及记》28:31,35)以及大卫弹里拉为扫罗驱除缠身的“恶魔”的故事里(《撒母耳记上》16:16)。前者体现了以声音驱邪并接近守护神的习俗,是许多民族都有过的原始仪式和观念。[②] 后者则是古希腊的音乐“伦理说”或“情绪说”(ethos)的希伯来翻版。

犹太先民定居迦南务农之后,又随乡入俗信奉当地的农业神巴力以及生殖女神亚斯他录,以祈求丰收与繁殖。关于这种异教偶像崇拜在《列王记上》(18:26-28)有记载,“他们在所筑的坛四周踊跳”,“狂呼乱叫”,“用刀枪自割、自刺、直到身体流血。”关于这一野蛮仪式的音乐,伊德尔佐恩转引了路济安(Lucianus,约235~312年)更详细的记载:

“一听见双管笛、钹和鼓的声音,亚斯他录女神那些阉割过的奴仆就列队走过街头,用剑自割,用鞭抽打自己,直到血涌出来。”

“在春天纪念亚斯他录的节日上,喧闹激动的音乐……刺激并令人达到疯狂的境界,以使他们自己阉割。”[③]

这种血祭象征巴力神被野兽咬伤的血(如同希腊神话中的阿多尼斯),充任祭司的则是侍奉亚斯他录女神的阉人。这是在生产力水平、生存方式极其低下的时代乞求饮食自存、生命延续繁殖的原始宗教仪礼,以巴力神的死而复生象征春种秋熟,以阉人割下的阳物侍奉女神象征生育。[④] 吹出尖锐声音的双管笛则是这种男性生殖的象征,而手鼓则是女性乐器,击出令人兴奋的声音,两种乐器都可招致狂欢的情绪,再加上祭神乐器铙钹,其象征可谓一一对应。这种异族祭礼一直延续到所罗门时代,直至公元70年第二圣殿被毁之时才绝迹。后期编成的《雅歌》,实际上是献祭这对夫妻神的赞歌汇集。

在亚斯他录崇拜中,性欲视作人之常情,包含着一种宗教娼妓制度,即

---

① 列维-布留尔:《原始思维》,丁由译,商务印书馆,1987年版。

② J. G. Frazer, *Folklore in the old Testament* (Abridged) (旧约民俗学[缩本]),1923。

③ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music* (《犹太音乐》), New York, 1981 (2nd ed.)。

④ 弗雷泽:《金枝》,徐育新等译,民间文艺出版社,1987年版。托卡列夫:《世界各民族历史上的宗教》,魏庆征译,社会科学出版社,1985年版。

神娼制度。如《以赛亚书》(23:15－16)中有这样的句子:“你这被忘记的妓女啊,拿琴周流城内,巧弹多唱,使人再想念你。”接着以比喻讲述妓女行淫并将所得归于耶和华。这种操皮肉生涯的“艺妓”一直残存到罗马人灭犹大王国之后还有踪迹。她们以歌声与竖琴弹唱的淫曲吸引更多的信徒,并用性欲满足他们,以增加神庙收入,这是来自巴比伦的风俗,自摩西时代就存在于迦南了。照弗雷译的说法,这种神娼制度是要提高人类的繁殖力。①

一神教形成之前的多神崇拜时期,犹太文化在发轫之初,广泛吸收它周围的巴比伦、迦南、埃及、希腊等文化,尤其同希腊文化有一种深层的契合和关联(若看到希腊民族成熟的时期正是《旧约》成文的时期,便不会感到奇怪了)。这是它生存的需要,也是自身文化定型之前的积聚过程、自我认同的过程。音乐仪礼主要特点是,用一两件不同的、具有象征意义的简单乐器,或再加上原始粗糙的所谓“歌舞”(充其量只是粗俗的喊叫、念咒和踊跳),其功能仅是制造出噪声来煽动情绪、推动仪式进行。这时的表演多具有感情自然爆发和队列流动的特点。这是由游牧生活那种简单、流动的性质所决定的。这时的音乐行为同先民日常的饮食起居、生殖繁育密不可分,即还仅仅维系着经济生活这一具体世俗的层面。

过渡时期

促使多神崇拜向一神教演化的是在前8世纪至前6世纪之间的先知运动。这些先知针砭时弊,预言警告,反对异教多神崇拜,力主一神教。他们借助音乐舞蹈、或吟唱喊叫来刺激别人兴奋,将自己的情感传给他们,“受感”说话,即“预言”。

如《撒母耳记上》(10:5)描述扫罗遇见一群先知,“从邱坛下来,前面有鼓瑟(竖琴)的、击鼓(手鼓)的、吹笛(双管)的、弹琴(里拉)的,他们受感说话。”(从邱坛来看,这时崇拜的耶和华还是地区性的神。)这不啻是一支乐队,当然与后来的圣殿乐队相比,仅是有组织的噪声而已,但它确实是后来圣殿乐队的先声。后来扫罗在乐声中也受感说话,“脱了衣服”,“露体躺卧”(19:20)(这里“受感说话”,英文是prophesy,有“预言”之意,《旧约》中文和合本又多处译作“歌唱”,实际上是一种“吟唱”,令人想起古希腊癫

① 克雷维列夫:《宗教史》,王光睿等译,社会科学出版社,1984年版。

狂的史诗吟诵者)①。另一位早期先知以利沙,则要别人弹里拉,以使耶和华的灵降临到他身上(《列王记下》3:15)。

使用乐器是为了支持吟唱者的声音,同时乐器声也给先知以灵感,促使他们进入预言时那种入神状态,与上帝交谈。这种仪式音乐仍带有原始巫术的性质,即像后来萨满教的那一类巫术。

关于先知的音乐角色,在研究者中历来颇有争议。他们是圣殿的祭司歌手?还是依附于圣殿的非祭司歌手?还是独立歌手、与官方祭司中森严的音乐等级制毫不相干?笔者认为,先知不等同于祭司,他们的社会功能不同,音乐职责也不同。祭司执行上帝的律法,以吹号象征上帝的显现,这一传统从西乃山摩西传十诫直至第二圣殿被毁甚至在今日的犹太会堂里都没有改变。而先知同后来的圣殿毫无关系,他们只传达上帝的预言,演奏乐器在《旧约》中也仅两次提及。事实上他们拒绝城市的音乐生活,不愿听圣殿的歌声与琴声(《阿摩司法》5:23),指责奢华的宴会音乐是让人忘记耶和华(《以赛亚书》5:12),而崇尚原始简朴的农村生活。他们也不是严格意义上的歌手,仅仅是以吟唱传感的"游吟歌手"。先知游吟-流动的特点是游牧时代的遗风。而上述乐队的演奏方式较之西乃山的羊角号独奏是大大进化了,这是社会结构从单一的畜牧部落向多元的畜牧-农业-城邦结构转变的映照。

关于部落联盟的首领("士师"或"王")的即位仪式,即"受膏的象征仪式(涂圣油),《列王记上》(1:39、40)有记载。虽然所罗门处于后来的第一圣殿时期,但该仪式却很简单,似乎不属于那个时期。

"祭司撒督,就从帐中取盛膏油的角来,用膏膏所罗门。人就吹角;众民都说,愿所罗门王万岁。众民跟随他上来,且吹笛(双管),大声欢呼,声音震地"。

《列王记下》(11:14)又记载:"王照例站立柱旁,百夫长和吹号的人倚在王左右,国中的众民欢呼吹号"②。这里已有"交替合唱"(antiphon)的萌芽,只是采取乐器与人声交替的形式。此外,不同的乐器很说明问题。角是

---

① "受感说话"在1976年"今日英语版"《圣经》中是dancing and shouting(边舞边喊),充分显示出古犹太音乐中乐、舞、歌三位一体的特点。

② 成书600年后的《历代志下》在此(23:13)又加上一句话,"又有唱歌的,用各样的乐器领人歌唱、赞美。"据《圣经》修订标准版1973年的"新牛津注释本",这一插句改变了上述《列王记下》(11:14)中的军事气氛。

上帝的象征，是“圣器”，一般由祭司吹奏，代表上帝的意旨，而双管笛则是民间世俗乐器，多用于欢乐场合，这里代表百姓对所罗门王治理下的和平繁荣的希冀，即民意的表达。用两种不同乐器，即象征性地将世俗的王与神区别开来，又分别表达了宗教与民间这两层含义。上述的号，即银号（hatzotzrah），有尊贵、崇高之联想，代表着王。到犹大王国的最后时代，政治动荡，民情骚乱，犹太教神秘主义者又根据这种银号，创造出新的音乐象征，即“弥赛亚（即受膏者或王）和世界末日审判的长号。”（这里的“长号”已是希腊乐器 salpinx，同犹太银号相似。见《新约·约翰启示录》。）

大卫时代，仪礼音乐开始正规化、专业化。这可见之于《撒母耳记下》（6:1－15），大卫那支三万人的运送约柜的仪仗队，“在耶和华面前用松木制造的各种乐器”，如里拉、竖琴、手鼓、钹、叉铃作乐跳舞，“大卫穿着绸麻布的以弗得，在耶和华面前极力（踊跃）跳舞”，“大卫和以色列全家欢呼吹角，将耶和华的约柜抬上来。”这里有多至六件乐器的演奏，并点出乐器材料。大卫的服饰是当时高级祭司穿的华丽的罩袍（“以弗得”），看来大卫还兼高级祭司之职——即吹号、带领仪仗队，他还亲自“踊跃跳舞”，舞姿粗俗得活像原始时代的巫师，传出了原始时代偶像崇拜的遗风。这里可看出大卫既是世俗的王，又是宗教首领，可谓集王权与神权于一身。可以说这支空前规模的音乐歌舞仪仗队象征了当时全民族的统一及民族一神教的初步形成。但其中对约柜的崇拜仍是一种实物偶像崇拜。虽然一神教教义正在趋向抽象化，而其礼仪却保留着民族早期传下来的陋习和幼稚。

大卫死后 600 多年才成书的《历代志上》关于这一事件提供了另一种版本的记载（15:16－29），但有将第二圣殿时期仪礼张冠李戴之嫌。将这两种版本比较一下，可看出仪礼音乐在这 600 多年之间发生的变化。

《历代志》所记载的少了手鼓（虽在 13:8 提及，但后来具体分工演奏时又没有），因为它基本上是女性乐器，是后来圣殿乐队中所禁用的。也少了叉铃，因它是异教乐器（源于埃及），为纯洁本族仪式而删除。这是元前 621 年南朝犹大王国时代一场革新、纯洁宗教运动的结果（俗称“621 大革新”），显示出大力清除一切异教偶像礼仪的痕迹。凡令人激动狂欢的乐器以及舞蹈和妇女参加仪式均在避免之列，因为那些是腓尼基等邻国的异教崇拜形式。但“大卫王踊跃跳舞”仍旧保留了下来。

另外的进化是：（1）音乐表演有了细致的分工，由利未家族的人演奏乐器和歌唱，如：希幔等 3 人敲铜钹，撒迦利亚等 8 人弹竖琴，玛他提雅等 6 人

弹里拉,并由族长带领唱歌颂主,祭司示巴尼等7人在约柜前吹号。(2)提及音乐训练,规定利未人的族长"教训人唱歌,因为他精通此事"。(3)希腊化的影响,即出现了固定的调式或曲调,竖琴调用"女音"(Alamoth),里拉调用"第八"(Sheminith),这是音乐结构程式化方面的进步。又如,若Sheminith可解释为八度,那么竖琴和里拉则是一种八度齐奏的演奏方式。(4)在《撒母耳记》里仅于吹角时抬上约柜,其余乐器均只有娱乐功能;《历代志》中则是角、号、钹、竖琴、里拉一起作响时抬上约柜,说明乐器的仪式功能的强化和娱乐功能的淡化,即仪式音乐日益脱离生活、日益抽象化。

希伯来人原先是流动的游牧民族,其圣幕主要功能是安放约柜。《历代志上》记载了约柜进入圣幕的音乐仪礼:献祭后,以利未人亚萨为首的10人演奏竖琴、里拉,其中仅亚萨一人敲钹大声发响,2名祭司在约柜前吹号,大卫同他们一起以诗歌颂扬上帝。这里奏乐者为12人,与后来《密西拿》所记载的第二圣殿时期乐队最低人数相符。看来从这时起,乐队人数开始规范化。

大卫还为以后所罗门时代的圣殿仪礼音乐作出具体规定,如利未族乐师严格按家族辈分的分工演出人数,家族师徒传艺,甚至制签了演出班次(《历代志上》23:5,25:1-7)。"有4 000人用大卫所作乐器颂赞耶和华"(数字显然夸大!);亚萨的儿子共4人归他指教,遵王的旨意唱歌,耶杜顿的儿子共6人归他指教,弹里拉、唱歌称颂上帝,希幔的儿子共14人"吹角颂赞",他的14个儿子、3个女儿在他指教下唱歌、击钹、弹里拉和竖琴,他们及他们的兄弟、儿子善于歌唱的共有288人,制签为24个班次。

这一时期是过渡的时期,开始从一元的游牧社会转向多元的畜牧-农业-城邦这样的格局(运送约柜本身就象征了从流动向固定生活的转变)。与此相应,音乐仪礼逐渐稳定、成型。对外来文化不是广纳博取,而是进行剔除、筛选,将其纳入自己的规范之中。音乐的形式则从一两件乐器加歌舞的单调表演逐渐演变为多达6种乐器加上歌唱的较大的场面,原始的舞蹈正在消亡中。表演分工、人数、训练开始规范,音乐结构开始有格式可循,即兴的因素在减少。仪礼音乐日益从民间生活分离出来、走向上层社会,即日益抽象化、专业化。可是远古时代的遗风仍不时可见。

一神教时期

所罗门时代的第一圣殿献祭仪礼标志着犹太民族一神教的确立,其音

乐记载于《历代志下》(5:11 - 14)(当然也可能反映了第二圣殿的礼仪)。圣殿竣工,约柜入殿后,祭司都已自洁。他们走出圣所时,歌唱的利未人亚萨、希幔、耶杜顿和他们的众子众弟兄都穿细麻布衣服、站在坛东边,击钹、弹竖琴和里拉,同着他们有120个祭司吹号。吹号的、歌唱的、击钹的,都一齐发声,声合为一,用种种乐器扬声赞美耶和华。在吹呼声中,吹号吹角,向耶和华起誓。(在《死海古卷》"光明与黑暗的战争"这卷里,清楚区分了祭司与利未人的音乐职责,祭司吹银号,利未人吹羊角号①)。由此可见城市定居生活带来的变化:(1)祭司有条件洗澡洁身;(2)利未人乐师演奏的位置固定;(3)吹号祭司人数的增加,并与百夫长立于王左右(23 :13);(4)乐器材料改用进口檀香木(9:11),因而乐器音色响亮(30:21)。总之,定居生活带来了仪式消费的空前庞大。关于发声方式,有齐奏齐唱,也有歌与乐器"相和"(29:27),后者即应答 - 交替的方式。

如前所述,异教神屡禁不止,如第一圣殿末期,对搭模斯——美索不达米亚上古的丰饶之神的崇拜。该神即迦南的巴力神,也是太阳神,同埃及太阳神、希腊阿多尼斯神都有关系。《以西结书》(8:14、16)记载,"有妇女坐着,为搭模斯哭泣","约有25个人,背向耶和华的殿,面向东方拜日头"。仪式中哭泣的方法在《耶利米书》(9:17、18)有记载,"将善唱哀歌的妇女召来,又打发人召善哭的妇女来。"在古代世界,有一种习俗,即雇职业哭悼的妇女来唱哀歌(这仍可见于今天一些部落文化中,如在非洲)。有时还用乐器,如双管和里拉("哀鸣如箫",同上,48:36;"琴音变为悲音";"箫声变为哭声",《约伯记》30:31)。

"巴比伦之囚"后的第二圣殿音乐仪礼的记载在《旧约》中比较简单。一处是《以斯拉记》(3:10),描述第二圣殿立根基的"修殿"仪礼,有传统的恢复,如祭司穿礼服吹号,人们站立着颂主。变化是:(1)击钹已成为亚萨子孙这一支系的特权,不再是大卫时代利未三大族希幔、亚萨、耶杜顿的共同职责;(2)歌唱已是彼此唱和——即应答合唱(response),较之齐唱又进了一步。

另一处是《尼希米记》(12:27 - 35)中重建圣城耶路撒冷的仪式,"把各处的利未人招来,要称谢、歌唱、击钹、鼓瑟(竖琴)、弹琴(里拉),欢欢喜喜

① E. Werner, Musical Aspects of the Dead Sea Scrolls(《死海古卷》中有关音乐的方面),*MQ*, xliii,1957。

行告成之礼”,还要招来“吹号祭司的子孙”,要恢复第一圣殿的盛况。此时利末人已形成一个有集中定居点——耶路撒冷四周一些村庄——的音乐种性。

根据记载第二圣殿仪礼的权威典籍《密西拿》(元前一世纪)可知;合唱队的人数至少为12个成年男子,最多不限。歌手在30~50岁之间,进合唱队前需有5年训练。有时为了使合唱音乐甜美,也有利末族男少年参加。乐器数字与合唱队人数相符:竖琴2~6架,里拉从9把起,至最多不限,钹仅一副,双管笛2~12支,乐队乐器总数至少为12件,双管仅用于一年中的12个节期;钹则用来示意停顿或中断。不用鼓,没有舞蹈和身体动作以及其他节奏手段。突出声乐,歌手必须是利末人,但乐器演奏者可通融。带词的声乐可以解释思想和感情,而器乐,按闪族人的概念,仅仅作为伴奏和装饰之用。

第一圣殿和第二圣殿两个时期之间,是犹太人长达一百多年的亡国时期,这一时期的音乐仪礼在《但以理书》(3:5)有记载,仅仅是关于异族偶像崇拜的。巴比伦王尼布甲尼撒攻陷耶路撒冷(元前586年),铸了一座像,并为之行开光之礼,号角声起后,依次由双管笛、里拉、大小竖琴独奏,接着是上述乐器与另一些节奏乐器(zmara)的完全合奏(按萨克斯的解释应是如此),在音乐声中大家俯伏敬拜金像。但这些乐器都是用亚兰文拼写的希腊乐器。[①] 因为《但以理书》作于元前165年,实际反映了前不久占领叙利亚的希腊塞琉古王朝安条克四世入侵以色列之后,强迫人们崇拜宙斯的史实。萨克斯还认为亚兰文原文sumphonia反映了古近东一种在乐器独奏之后一起合奏的“交替合唱”(antiphonal)的演奏习俗。[②] 希腊的乐器却用近东的演奏方式,征服者不得不裹上被征服者的文化外衣,才能站住脚跟。这一音乐礼仪反映了西亚通过叙利亚(古称腓尼基)与希腊的文化接触、融合和涵化的过程,也是希伯来文化希腊化的一例。

希腊人又将宙斯祭坛置于希伯来圣殿之上。对异教徒亵渎圣坛的行为,希伯来人针锋相对地公开献祭耶和华。如《圣经后典》所记,“根据摩西律法,在新圣坛上献上一份祭品。供奉新圣坛,在竖琴、琵琶(皆应为“里拉”)和铙钹的伴奏下,唱起了赞美诗”。(《马卡比传上》,4:52)这是希伯

① 汤亚汀:《〈旧约〉乐器译名辨》,《音乐艺术》1991年第3期。

② C. Sachs, *History of Musical Instruments* (《乐器史》), Norton, 1940.

来人对希腊化强烈的“文化抗拒”，以维护自己的民族性和文化生存机制。

《诗篇》中所反映的音乐礼仪

最后再来讨论《诗篇》中的一些问题。《诗篇》创作年代无法精确断定，但从其所反映的内容来看，流亡时期之前、之中、之后的都有。它编成于元前300～180年间。虽然目前一般认为，《诗篇》中大多数诗歌都用于第二圣殿的仪式，[①]但很难说反映在《诗篇》中的仪礼就是圣殿仪礼，如《诗篇》中仪式描写有手鼓和舞蹈（各出现4次），以及音乐仪仗队中歌唱的与奏乐的之间还出现了童女（18:25），这些显然违背了《密西拿》所记载的规定。可能的解释是：（1）有关记载是大卫时代或第一圣殿时期的仪礼，当时还没有很严格的规范。（2）所提及的乐器与舞蹈只是诗歌中修辞的需要，并非真正的仪礼描述（已有人指出在《死海古卷》中类似的情况）。（3）由于《诗篇》多是会众（即民众）吟唱的，因而在唱诗礼仪中免不了夹杂着很强的民间性和世俗性。（4）成文前口传所造成的不确切。

以下拟分三个方面进一步讨论。

（一）《诗篇》提及的乐器有里拉、竖琴、号、角、大钹、小钹、手鼓、十弦竖琴（其中前五种是标准的圣殿乐器），以及作为总称的弦乐器（minim）和管乐器（ugab）等。另外，所谓的“丝弦乐器”（nginot）、“吹的乐器”（neehiloth）和“迦特乐器”（gittith），实际上都是曲式或曲调名（英文修订标准本已将上述最后一种改正，详见下文[二]）。

关于演唱《诗篇》的仪式的真正可靠的记载则可见之于《塔木德》：

“用钹发出起唱的信号，站在台阶上的12个利未人……开始诵唱，用9把里拉、2架竖琴和1副钹伴奏，同时祭司倒出献祭的酒。右边的祭司们吹号，左边1副钹击响，表示停顿。也许唱出‘塞拉’（selah）两字是表示停顿、音乐终止或转调。”

这里乐器及其件数、位置、分工、程序都规定得清清楚楚。关于乐器伴奏的方式，很可能是支声式的，即重复声乐旋律，但以花唱（melisma）装饰。

（二）《诗篇》的标题里有两类问题。第一类即常见的普通提示。如mizmor这一希伯来单词意指“演奏或演唱”（第87篇），但中、英文本都没译出；maskil指“推理或思考”，即一种说教的诗篇，中文和合本译作“训诲诗”

---

① J. B. 加百尔，C. B. 威勒：《圣经中的犹太行迹》，梁工等译，上海三联书店，1991年版。

(如第 78 篇);还有如 lamnaseah,英文修订标准本译作 to the choirmaster,中文和合本译作"交与伶长",即音乐仪式主持人,但按萨克斯意见应是 to be performed,即"可用……方式演或演唱"。

另一类是关于演唱风格,即用一些固定调式或"曲牌"(以在标题中提示起句来表示)。如有十几种:"第八"、"女音"、"朝鹿"、"远方无声鸽"、"百合花"、"为证百合花"、"休要毁坏"、"麻哈拉"、"慕拉便"、"耶杜顿",甚至 nginot 和 gittith,除最后两个外,这些名称前面都有"调用"两字。这些名称可分成两种情况,一种是指调式或旋律型,这在东方音乐中是常见的,如同阿拉伯的"玛卡姆"、印度的"拉伽"或希腊的调式。另一种是某一首歌的歌词的起句,仅用它的曲调填新词,这是以后圣咏演唱的一个特点。①

据施泰纳的看法,有些调式或"曲牌"是希腊调式或曲牌的变种(因为在圣殿音乐后期,音乐教师主要是希腊人)。如 Aijeleth (朝鹿) 即 Aeolian (爱奥利亚),Jonath (远方无声鸽) 即 Ionian (伊奥尼亚), Gittih (迦特,源于 Gat),即 Gathite, Alamoth (女声),即 Elamite, Shushan (为证百合花),即 Susian。② 这是希伯来音乐以希腊人为楷模的"逻辑化"和"理性型式化"。正是这种逻辑和理性的力量,后来促使犹太文化产生出西方文明的基督教文化。

萨克斯则认为上述调式或"曲牌"都表示某种情绪。如 gittith 源自 Gat 这一地名,即源于该地的一种调式旋律,根据《诗篇》中有这一标题的三篇来看,表示的是喜悦和感激的心情(第 8, 81, 84 篇)。译作"迦特乐器"是错误的,因此英文修订标准本已经改正。又如错译作"丝弦乐器"的 nginot,应是一种恳求上帝帮助摆脱困境的祈祷(共 8 首),该字名词 naga 即"旋律型"之意。再如"耶杜顿"三首中有两首表示无可奈何的心情。

"[这些调式的]情绪或性格,是希腊人称之为 ethos 的东西;它包括这些调式的表情和效果。如这些旋律型可表达勇气、爱情、哀乐、沉思默想或欣喜若狂,它们能够将所有这些情绪和心态传递给人们,并在人们身上反映

① 据《圣经大辞典》(德国布鲁克豪斯 1987 年版,"音乐/乐器"条),这些调式也说明了希伯来音乐口传、可能无记谱体系的传统。语言没有自己的韵律。音乐似乎是文字的标点法,用来解释文字。文字不谱曲,而是以音乐形成结构。如同希腊人的 mousike (音乐)这一术语,音乐和语言是一统一体,而非两个不同领域。

② J. Stainer, *The Music of the Bible* (《圣经音乐》),New York, 1970 (London, 1914)。

出来……”①

受毕达哥拉斯“宇宙和谐论”影响的犹太哲学家斐洛（约元前20年～公元40年）将这种音乐“情绪说”归于对宇宙万物及人类灵魂中的“完美的和谐”的追求。音乐在宇宙中回响（“那时晨星一同歌唱”。见《约伯记》38:7），宇宙也如音乐作和谐的运动。同样，灵魂的和谐也要借助于音乐，换言之，神或上帝只有通过音乐才能抓住人们的灵魂，这便是斐洛所谓的音乐的“伦理”功能。

（三）《诗篇》中最确定无疑的、最有价值的问题是演唱的方式。这大大超越了希腊人的单声音乐，是欧洲基督教仪礼中赞美诗歌唱的源头。

让我们先试着重建希伯来民族歌唱风格演化的过程。公元前二千多年时，在沙漠单调的游牧生活中孕育着一种贝都因式的单声部无节奏自由吟唱（cantillation）风格。后来为了打破这种单调的声音，单声部歌唱中又加入了源于早期崇拜赞美歌唱中的那种自发的欢呼，欢呼逐渐成为简单的叠句，如“哈利路亚”、“阿门”、“和散那”，再变成后来带完整叠句的连祷歌（如诗篇第80篇中第3、7、19段的叠句）和应答合唱。这种一领众合的形式也许源出于生活里牧羊人与羊群、犹太教里上帝与众信徒“对话”这样的意象。打破单调的单声部唱法的另一种方法是男女分成两组相距八度演唱（可能源于希腊），即齐唱，若两组不同时唱而是交替唱，则成了交替合唱，即 antiphon。（其实 antiphon 一词在希腊语中也有“相距八度”之意）。到了圣殿时期的仪式中，逐渐演变成两组男声交替合唱。这种交替合唱即反映了希伯来民族传统的二元的思维方式，或是对平衡、对称、和谐的追求。

波林认为希伯来人主要有两种演唱风格：伴以手鼓和舞蹈的女声演唱（最早的例子是《出埃及记》15:20），现仍存在于也门和突尼斯；主要应用于教会的男声或混声演唱，即应答合唱和交替合唱，节拍自由，结构定型。波林还指出，交替歌唱法，伴以击鼓、拍手和舞蹈，今天还常见于也门、北非、利比亚、美索不达米亚等地。演唱偶有重叠时，便产生了最原始的和声和轮唱风格。

应答合唱，即会众或合唱队用叠句回答领唱的独唱者，如第67篇中合唱重复用这样的叠句应答：“上帝啊，愿列邦称赞你，愿万民都称赞你”。《诗篇》中许多首都有叠句。1970年代的研究确定《诗篇》是希伯来人为祈

---

① E. Werner, Jewish Music（《犹太音乐》），*Grove*, 5th ed。

祷目的而写的,为的是让一组人应答一个领头祈祷的人,即应答合唱,这是一种常见的基本崇拜方式。[①] 最早在《塔木德》中记载的诗篇唱法即是这种应答合唱。

交替合唱,即两组合唱交替,如第 103 篇第 20 ~ 22 段。虽然《旧约》中没有明确提出用这种合唱法演唱诗篇,但有三处暗示了这种唱法,即《撒母耳记上》(18:7) 里的"众妇女舞蹈唱和:"扫罗杀死千千,大卫杀死万万;"《以斯拉记》(3:10 - 11) 中的"他们彼此唱和"(修订标准本所用的 responsively[应答式]似应作 antiphonally[交替式]);《尼希米记》(12:31 - 42)中两组人的合唱,其中一组还有一领唱的,似乎是应答合唱与交替合唱混合的类型。[②]

一神教时期既是音乐礼仪规范化的时期,其后期也是在希腊化的背景下灵活兼容的时期,在这一双重过程中,始终有一种顽强的"对抗涵化"的精神存在,即采借希腊化的文化外衣来对抗希腊化。表演的乐器、人数、位置、服饰、训练、方式、曲调、音乐结构等都固定了下来,基本排除了自发即兴的表演,音乐成了一种有意识的、需要熟练的专业人员来进行的大型集体活动。这是希伯来人定居生活带来的结果,也是一神教教义日益抽象化的结果。礼仪音乐已完全脱离了早期民间"形而下"的经济生活,成了城市显贵和祭司阶层所专有的"形而上"的纯宗教活动。

(原刊《世界音乐文丛[1]》1994 年)

① T. H. Connolly, Responsorial Psalmody (《诗篇应答咏唱》), *New Grove*, xv。

② T. H. Connolly, Antiphonal Psalmody (《诗篇交替咏唱》), *New Grove*, I。

2. 上海犹太难民社区的音乐生活

19 世纪中叶起，上海开始出现犹太人社区，分为两支：一是由来自印度的英籍伊拉克犹太商人（称塞法迪）组成，一是由俄国犹太移民（称阿什肯纳齐）——大多是十月革命后的难民组成。1939 ~ 1941 年间，被纳粹德国驱逐出境的德奥犹太难民和波兰犹太难民（均称阿什肯纳齐）先后流亡到上海，形成了上海第三和第四个犹太人社区。1941 年太平洋战争爆发后，日本占领军将 15 000 至 18 000 名犹太难民集中于虹口隔离区，形成了一个名副其实的犹太难民社区。当时生活条件极端恶劣，但音乐生活仍未中断，而且成了难民们的精神支柱。如当时上海的一家犹太报纸《上海先驱》所言：

> 在 18,000 名逃亡到上海的中欧犹太移民中，没有一个职业群体像这些艺术家，尤其是音乐家群体那样完全靠自己谋生……他们在流亡中也不让自己祖国的丰富遗产丢失，几乎从无到有建立起一种音乐生活，这一音乐生活无疑是这些移民对上海最积极的贡献。①

本文拟从中欧、东欧犹太难民本民族的希伯来 - 意第绪音乐文化、他们居住国的西方流行音乐文化以及西方艺术音乐文化这三方面来报告 1939 年至 1946 年间上海犹太难民社区的音乐生活，力图从音乐的历史构成、社会维持及个人创造这样三重的角度作一全面的反映。

---

① Martin Hausdorff, "Das Musikleben der Immigranten", *The Shanghai Herald*, *Sondernummer* 1939.

据说,当时第一批走出上海码头的中欧犹太难民,按他们自己的标准来衡量上海的音乐生活,很不以为然:

> 在市区租界和虹口的大小马路上,有不少的酒吧、咖啡馆、舞厅,一些中国戏院和一家欧式剧场,演奏交响乐这类严肃音乐的地方极少,仅有兰心戏院等……音乐家大多是菲律宾、意大利和俄罗斯人,他们垄断了上海的音乐生活……酒吧大多是水手酒吧,咖啡厅多由商人光顾,剧场缺乏必要的艺术人才,故水准不高,交响乐队水平平庸,总之缺少专业训练的音乐家。①

希伯来-意第绪音乐文化

犹太传统音乐生活见之于宗教仪式、民族节日、音乐会以及各种晚会上。维持这一音乐生活的社会机构主要是"上海犹太领唱者协会"(Gemeinschaft Juedischer Kantoren Shanghai)和"上海犹太俱乐部"(Shanghai Jewish Club)。

"上海犹太领唱者协会"成立于1940年,约有成员20人,其宗旨是促进领唱的社会和文化权益。1941年又建立了领唱者的合唱队(指挥Jacob Kaufmann),其任务是举办音乐会,协助社区活动。这些领唱者在难民的音乐生活中起了很大作用。首先是在各个犹太教会堂担任仪式领唱(cantor,希伯来语为hazzan,亦称赞礼员),即负责掌握祈祷程序并领唱颂歌的人(不少领唱者受过西方美声唱法的训练)。所谓领唱颂歌,即公众祈祷时领诵,或在唱诗班伴唱下咏唱礼拜仪式乐曲。他们除了在难民营仪式中表演,也在俄罗斯犹太人会堂(如拉都路[今襄阳南路]新会堂和华德路[今长阳路]摩西会堂)担任领唱。难民常举行仪式的地方还有:虹口的百老汇大戏院(今东山影剧院)、东海大戏院(今东海电影院)、上海犹太青年学校("卡道里学校",在今东余杭路)以及上海犹太学校(今陕西北路市教委机关)。

1938年底至1939年冬抵达上海的德国犹太难民先是参加原上海犹太人社区的宗教仪式,后来谋求独立,在百老汇大戏院举行独立的仪式。而德犹中的自由派会众则感到"百老汇"的仪式太正统,于是又分离出去,在东海大戏院举行自己的仪式,按德国犹太人19世纪以来仪式改革的传统——

---

① "Die Entwicklung des Musiklebens in der Emigration vom Jahre 1939 bis zur Beendigung des Pazifikkrieges"(手稿).

认同西方基督教的仪式音乐，即用管风琴（在上海只能用簧风琴代替）和唱诗班的混声合唱，突破了正统犹太教仪式不用乐器以及一领众合的齐唱形式，但仍然坚持了男声演唱的传统。如1940年德犹自由派在“东海”举行的犹太新年仪式的一张海报所示：表明仪式用簧风琴及大型混声唱诗班。仪式分两段，第一段从10月2日至3日，为新年布道；第二段从10月11日至12日，为赎罪日布道，包括吟唱著名的起誓祷文《柯尔·尼德莱》（Kol Nidre）。主要表演者有布道者、领唱者、唱诗班指挥、簧风琴手及女独唱者。[①] 女性出现在仪式中，尤引人注目，因按正统犹太教仪式规范，女性最多只能旁观。

至于最后到达的波兰犹太人，其中正统派加上最保守的虔敬派（哈西德派）占了大多数，他们的仪式比较规范，如一位波兰难民对当时一次新年仪式的回忆和体验：

> 新年前夜，会堂装饰得庄严肃穆，领诵人波德拉比内克那雄浑的嗓音，加上教徒们齐声吟诵在整个会堂盘旋回荡……人们的激动之情可想而知。一位妇女神采飞扬地比喻道，领诵人的表现与其说是在主持一场宗教仪式毋宁说是在演出歌剧，给她带来了巨大的震憾。我也给深深地带入了在家乡时那种曾经熟悉的同类仪式的动情之中。[②]

领唱者及其唱诗班在其他节日、仪式庆典场合也表演，他们擅长于东方犹太人歌曲，合唱混声效果很好。如由 Heinrich Markt 和 Martin Epstein 指挥的自由派礼拜的会堂男声合唱团 Hasmir，据说当时在上海首屈一指。犹太难民社区多年的首席领唱 Max Warschauer，优秀的男高音，也是公认的音乐厅音乐家，其后任 Josef Fruchter，真正的高音 C 骑士，也善唱威尔第歌剧。比较出名的男中音是 Ludwig Korsell，Hans Bergmann，著名男低音则有 Fritz Philippsborn 和 Louis Levin。

如在华德路（今长阳路）难民会堂举行过愈越节音乐奉献仪式，感恩上帝，缅怀祖先，节目有希伯来、意第绪歌曲的合唱与独唱，用簧风琴伴奏。

又如有犹太狂欢节之称的普珥节，1941年3月16日曾在汇山路（今霍

---

① *8 Uhr Abendblatt*（22/9/1940）.

② Israel Kipen, *A Life to Live*（据1995年中译本）.

山路)Thals 饭店举行社区庆祝晚会,“领唱者协会”参加了表演,此外还有舞蹈与演讲。

所参加的仪式如1940年7月12日在兆丰路(今高阳路)收容所举行的纪念流散的犹太人的仪式,由会堂的 Hasmir 合唱团演出。

还有如1946年7月16日在爱而考克路(今安国路)收容所纪念1945年7月17日美军空袭遇难者的音乐仪式,以及在倍开尔路(今惠民路)、哥伦比亚路(今番禺路)和周家嘴路(Point Rd.)犹太墓地举行的葬礼仪式与相关的晚会演出。

庆典演出如1942年2月22日庆祝犹太科学会堂成立的演出,1946年1月27日在中国剧院慰劳美军的演出,都由“领唱者协会”主演。

除了仪式性、应景性的表演外,该协会还常举行纯娱乐性的犹太晚会与音乐会,表演会堂音乐及其他犹太音乐。演出地点多在爱而考克路(安国路)收容所和上海犹太学校(今市教委机关),也偶在霍山路百老汇大戏院。这些犹太晚会和音乐会的赞助者是“中欧犹太协会”、一些商店(如欧洲面包房)和机构(如 Kitchen Fund)以及个人。表演形式主要是声乐,有独唱、合唱、重唱,有时也有些犹太作曲家所作的犹太风格的、但属西方艺术音乐传统的器乐曲(如布鲁赫的大提琴曲《柯尔·尼德莱》,维尼亚夫斯基的小提琴协奏曲,偶而穿插托莱利、巴赫、亨德尔等人的小曲)。但节目大多是《圣经·诗篇》及一些犹太教宗教经典的配歌,仪式祈祷歌曲(如安息日前夜的 Kiddush),犹太、意第绪民间音乐,犹太创作歌曲,犹太教虔教派(哈西德)歌曲,以及20世纪20~30年代意第绪戏剧与轻歌剧歌曲(如已成为民歌的“葡萄干与杏仁”这首著名的唱段)。上述曲目的作曲家大多是19世纪以来受西方艺术音乐影响的犹太传统的经典作曲家,其中不少是欧洲各犹太会堂的领唱及合唱指挥,比较著名的如:

Louis Lewandowski(1823~1894),杰出的犹太学者,犹太教改革运动的支持者,创作、改编了大量传统音乐,编写了犹太教仪式音乐,极大地影响、普及了德国犹太教会堂音乐,作品运用了德国浪漫主义技巧与和声。

Saloman Sulzer(1804~1891),现代犹太教仪式音乐的创始人之一,会堂歌曲的改革者,结合犹太经文吟诵(Cantillation)改革仪式音乐,作品具有德国古典主义、浪漫主义风格,创作以舒伯特等歌曲为模式。

Sanuel Naumbourg(1816~1880),为全套仪式的领唱、合唱、管风琴作曲,抢救了大量快消亡的犹太旋律。

Arno Nadel(1878～1943),收集、创作了许多犹太民间、仪式音乐。

Josef Rosenblatt(1880～1943),20 世纪最著名的犹太会堂领唱之一。

其他受欢迎的作曲家如:S. Alman, M. Herschmann, S. Secunda, L. Kornitzer, A. Friedmann, J. Goldstein,以及 Roskin, Peissachowitsch, Weiser, Bakon, Wilkomirski, Rothstein,还有在上海的犹太作曲家 Hans Baer 与"领唱者协会"Hasmir 合唱团指挥兼领唱 Jocob Kaufmann 也首演自己创作的作品。

如果说,维持德奥犹太难民音乐生活的是"上海领唱者协会",那末维持波兰犹太难民音乐生活,以及连接德奥与波兰两部分犹太难民音乐生活的则是"上海犹太俱乐部"。该俱乐部系 1932 年由俄罗斯犹太人所建,常有芭蕾、合唱、演剧、音乐会等活动,1940 年代初也成为波兰犹太难民的活动场所,表演意第绪歌曲及戏剧,为俱乐部带了经济收益,也使娱乐多样化。俱乐部原在爱文义路(今北京西路中华医学会上海分会),后移至慕尔鸣路(即今茂名北路),1941 年下半年又迁往涌泉路(今南京西路静安寺),1947 年最终搬到毕勋路(今汾阳路上海音乐学院)。几次重要的音乐会如:

1940 年 4 月 17 日的意第绪民歌音乐会,由"意第绪民歌手"、"东方犹太歌曲大师"、男中音 Hersch Friedmann 独唱,参加演唱的是 Grete Kleiner, Lia Morgenstern,钢琴伴奏 Max Retzler(此时波兰犹太难民尚未抵沪,故演出者多是"领唱者协会"成员)。

1942 年 3 月 22 日的犹太歌曲音乐会,由当时的红歌星、波兰犹太人 Raya Somina 独唱,与"领唱者协会"的 Hersch Friedmann 合作,钢琴伴奏 Siegfried Sonnenschein。节目有犹太、意第绪民歌,也有创作歌曲,如为意第绪语诗人 J. L. Peretz(1852～1915)、F. Zunser(1836～1913)、I. Manger(1901～1969)、M. Gebirtig(1877～1942)等所作的诗歌配曲。演出赞助者众多,包括一家眼镜店、一家药房、一家皮货店、一家贸易公司以及一家夜总会等。

1942 年 7 月 8 日的犹太、意第绪歌曲音乐会,也由 Raya Zomina 独唱,"领唱者协会"首席领唱、男高音 Max Warschauer 参加演出,钢琴伴奏 Ervin Marcus 教授。节目除民歌外,也有创作歌曲,即为意第绪语诗人 J. L. Peretz、M. Gepirtig、M. Broderson(1890～1956)等的配曲。此次演出主要由一些个人赞助。

1943 年 5 月 16 日的犹太歌曲音乐会,由 Greta Kleiner 独唱,她是著名的意第绪民歌手,也是颇有成就的维也纳艺术歌曲的歌手,合作者是 M. El-

baum,钢琴伴奏 Max Rezler。赞助者是一些个人及一家酒吧。

1941 年,意第绪剧人 R. Shoshano 一抵上海便组织剧团演出意第绪戏剧,也举行音乐会以及包括戏剧片断的晚会。如 1941 年 11 月 17 日举行的"活的艺术的音乐会",Shoshano 演唱了创作歌曲,如用意第绪语写作的俄国诗人 Sh. An-Ski (1863 ~ 1920)、S. Frug (1860 ~ 1916)、波兰意第绪语诗人 Ch. Grade 及波兰诗人 J. Juwin 等人诗歌的配曲。维也纳歌手 Greta Kleiner 同台演唱犹太歌曲、虔敬派(哈西德)歌曲,钢琴伴奏是"领唱者协会"乐长 Max Rezler。演唱者还有 Clara Lin,用手风琴自伴自唱一些犹太歌曲。此外还有一些伴乐戏剧表演(musical show)。

西方流行音乐文化

犹太移民音乐家中有不少是业余的,即在原居住国从事音乐娱乐业的人。这批人力量很强,生计迫使他们受雇于上海各种酒吧、夜总会、咖啡馆、餐馆、屋顶花园。因此这些演出场所便成了维持犹太 - 西方流行音乐文化的机构。这类工作不强调特别的音乐知识,也不难保住饭碗。但有些统称为酒吧音乐家的其能力不亚于他们严肃音乐的同行,不能小看他们。有的夜总会爵士歌手(如 H. Krotoschinski)后来成为虹口演出团中的轻歌剧明星。

除歌手外,犹太音乐家在上海流行音乐中多担任钢琴手,其他则有担任手风琴手、小提琴手、萨克管手及打击乐手的。

犹太难民的流行音乐演出形式主要有五种:卡巴莱表演,音乐会之后的酒吧余兴表演,各种晚会、舞会,以及推销新酒的"新酒之夜"演出。

(一) 卡巴莱表演,西方一种娱乐形式,即在夜总会、饭店的歌舞滑稽短剧的即兴表演,如难民中的著名电影明星、轻歌剧明星 Lily Flohr,她掌握多种语言的曲目,一再被宾馆、夜总会聘用,很受欢迎。她还在《乞丐歌剧》中客串 Polly 一角。

最轰动的一次大型演出是 1939 年 6 月 28 日在霍山路百老汇大戏院(今东山影剧院)屋顶花园 Lily Flohr 的上海首演——"上海之周"。联袂演出的还有歌剧女星 Ilse Myer-Frank,踢踏舞女星 Helga Stern,轻歌剧谐星 Walter Friedmann,由小提琴手 Eddy Weber 及其小乐队伴奏,Weber 还用十种语言演唱各国流行歌曲,乐队其他成员为:钢琴兼作曲 Albert Loeser,打击乐 Siegfried Robert,萨克管 Max Katz,手风琴 Henry Rosety。除音乐表演外,

还有上海夏季选美及拳击比赛两项活动。

Lily Flohr 的演唱及小品表演，有时还穿插一些器乐小品如犹太作曲家布洛赫的小提琴曲《美名大师》(Baal Shem，即 Baal Shem Tov，犹太教哈西德派创始人，该曲副标题为“哈西德教徒生活的三幅画面”)，萨拉萨蒂的《茨冈人之歌》。她的戏装专由时装店 Modesalon “YVONSE”定做。

风靡一时的卡巴莱表演明星还有犹太难民的七人团(Gottschalk，Guenther，Loeschner，Kart，Lewin，Wolff，Katznot-Cardo)，不时也有些女士客串表演，他们的演唱常常博得满堂的笑声。通过这种西方娱乐表演形式，他们也维持了犹太艺术，在幽默和忧郁中表现出真正的犹太情操。

其他值得一提的还有卡巴莱主持人 Ewin Schlesinger 和 Herbert Zernik 的滑稽和歌唱在虹口很受欢迎，而 Shoshano 意第绪剧团在犹太俱乐部演出的时事讽刺剧《快乐的炸弹》亦是卡巴莱歌舞性的。

(二) 音乐会后的酒吧余兴表演。音乐会后难民们也常去霞飞路(今淮海路)1002 号的夜总会听俄罗斯的巴拉莱卡拨弦乐队的余兴表演，也有去华德路(今长阳路)上的“皇帝咖啡餐厅”欣赏 Willy Rosener 演出队的轻音乐和舞蹈，并品尝来自维也纳的饭菜。

(三) 各种晚会演出歌舞、音乐幽默表演，常在屋顶花园、收容所，有时也在犹太俱乐部演出。

(四) 舞蹈晚会，如 1939 年 11 月 16 日在百老汇大戏院由舞蹈家 Dutty Foerster-Prager 举行的舞蹈晚会；1942 年 1 月 31 日在今东大名路 Rex 酒吧庆祝芭蕾大师 Justus-Keil Pasqual 从艺 20 周年的演出(Pasqual 在沪创立过一所舞校)；1942 年 3 月 5 日犹太狂欢节(普珥节)在 Rex 咖啡酒吧举行的舞会。有时也有通俗的舞曲专场音乐会(如由难民“1939 室内乐团”所举办的)。

(五) “新酒之夜”(Heuriger Abend)演出，如在杨浦福特街(今福禄街)100 号的棕榈花园咖啡餐厅酒吧及百老汇路(今大名路)18 号 Colibri 咖啡餐馆都有免费入场的奥地利新酒品尝兼维也纳轻音乐 Schrammel 听赏晚会，由 Klein - Kaprise - Krebs 三重奏团或 Kaprise 四重奏团演出，也有歌舞表演。这种风格形成于 19 世纪末维也纳的酒馆，每逢新酒上市，必以轻松愉快的小曲歌颂之，伴奏即为三重奏或四重奏(二把小提琴、一把吉他、一支单簧管或一架手风琴)，曲目中有圆舞曲、进行曲、歌曲等。

西方艺术音乐文化

西方艺术音乐文化是犹太难民居住国的主流文化。在上海维持这一文化的机构是上海的“欧洲犹太艺术家协会”(European Jewish Artist Society,简称 Ejas),该协会曾一度主宰了犹太难民的文化生活。它是由“虹口创作协会”(Hongkewer Arbeitsgemeinschaft)和“艺术家俱乐部”合并而成的一个维护艺术家利益的组织,成员包括犹太难民艺术家以及犹太文化之友。Ejas 创始之初,主要演出戏剧,包括轻歌剧,如艾斯勒的《汉尼去跳舞》,但没带来经济效益,几次失败后,于 1942 年终止了演剧,便开始音乐演出。协会主席是《上海犹太早报》的主编 Ossi Lewin, 副主席是 Henri Margolinski 教授,马氏在上海的音乐生活中无处不在,既是钢琴家(有“钢琴诗人”之称),也是受欢迎的交响音乐会常任指挥。他的助手 Leo Schoenbach,多才多艺,擅长歌剧、轻歌剧以及大提琴、钢琴伴奏,1945 年去世后,人们曾在百老汇路(今大名路)汇山剧场举行过纪念他的“Schoenbach 上海作品大型通俗音乐会”。协会艺术指导 Ewin Felber 教授,任教于沪江大学,也是上海音乐生活的积极参与者,并在上海的英、德文报刊上发表乐评,同时还学习中国音乐。

上海犹太难民的西方艺术音乐生活最早见于 1939 年初,当时几位最早抵沪的音乐家常常下午来上海犹太俱乐部奏乐,以娱乐客人,晚上举行音乐会。这些先驱者中较出名的是:钢琴家 Henri Margolinski 教授,Hans Bear(德国伊巴赫奖得主),Max Rezler, Siegfried Sonnenschein;小提琴家 Alfred Wittenberg 教授,Wolfgang Fraenkel,14 岁的天才 Bernhard Goldschmidt;大提琴家 Leo Schoenbach,Walter Joachim;歌唱家 Max Warschauer(领唱者协会首席男中音),领唱 Hersch Friedmann,Philippshorn, Hans Bergmann, Ludwig Korsell,以及 Margolinski 教授的太太、歌唱家 Irene Margolinski 等人。

同样,早期曾在上海美国妇女俱乐部举行过一次特别的西方艺术音乐音乐会,演出的曲目包括钢琴家/作曲家 Hans Baer 东方犹太人巴勒斯坦风格的四首钢琴序曲,以及从门德尔松到科恩戈尔德等西方犹太作曲家的作品,参加演出的有马氏夫妇、Baer、Wittenberg 和 Friedmann。

音乐会与乐团

严肃音乐很难维持,但对难民意义重大,他们发现可以以此进入上海的上层社会。他们除了参加家庭音乐会和客串演出外,很快就出现在工部局

乐队、兰心大戏院、新成立的上海爱乐乐团、教堂音乐会、大型晚会的节目单上。难民音乐家中的佼佼者(至少有10人)很快就被上海工部局交响乐队吸收。

在梅百器指挥下的工部局乐队音乐会上作客席的有女低音 Bella Resek 太太,领唱协会首席 Max Warschauer,歌唱家 Ernst Krasso 等人。此外梅氏的犹太学生 Rosa Schiffmann 参加他在兰心举行的工部局乐队音乐会,师生共奏莫扎特《降E调双钢琴协奏曲》,并参加巴赫《D调三钢琴协奏曲》演出。Ejas 也举办过一些独奏音乐会和室内音乐会,如马氏在东海大戏院指挥的爱乐音乐会。

维持严肃音乐的另一种机构是难民自己组织的乐团,最突出的要数"1939室内乐团",其宗旨是"通过培植古典音乐和轻音乐而为文化生活服务"。每月至少开一场音乐会,同第一流的独奏音乐家合作,地点是虹口大型影剧院中的某一家。此外也演出声乐作品、歌剧与轻歌剧,同时建立一支混声合唱团。为此向公众募捐。该乐团一下子排出了7场音乐会节目。作曲家包括:贝多芬、莫扎特、亨德尔、巴赫、科雷利、普赛尔、布鲁克纳、迪贝留斯、海顿、舒曼、舒伯特、布拉姆斯、马勒、门德尔松、梅于尔、比才、柴可夫斯基、科奥戈尔德、格里格、施特劳斯父子等。

其第一场音乐会1939年9月25日举行于百老汇大戏院,指挥 Leo Fuchs,钢琴伴奏 Hans Baer,同其业余性质相适应,节目皆是小作品:莫扎特的《巴斯蒂和巴斯蒂安娜》序曲、《弦乐小夜曲》,格里格《培尔·金特》组曲中的两段,亚当的歌剧《纽伦堡玩偶》序曲,以及男低音 Louis Levin 演唱的乔尔达尼、舒曼、舒伯特、阿莱维(犹太作曲家)、尼古拉、古诺等的歌剧选段与艺术歌曲。

第二场音乐会1939年10月31日也举行于"百老汇",指挥也是 Leo Fuchs,节目多为乐队作品,有巴赫《勃兰登堡协奏曲》之三,格里格《从霍尔贝格时代》弦乐组曲,莫扎特《后宫诱逃》序曲,格拉祖诺夫《第二小夜曲》,施特劳斯《春之声圆舞曲》,以及由 Raja Bershadski 太太独唱的柴可夫斯基《黑桃皇后》中丽莎的咏叹调、普契尼《托斯卡》选段以及柯蒂斯的歌曲等。

第三场音乐会1940年2月27日演出于东海大戏院,由工部局乐队成员参加演出,客座指挥医学博士 Erich Marcuse,节目比前两次层次更高,如:巴赫《勃兰登堡协奏曲》之三(羽管键琴与弦乐队),门德尔松《苏格兰交响曲》,以及贝多芬《第三钢琴协奏曲》(独奏 Wilhelm Loewit)。这场音乐会很

有水准。

还有一场音乐会值得一提,即由工部局乐队与中欧音乐家协会(ACEM)同台演出的一套节目(由"维也纳面包房"赞助),由 Margolinski 教授(头衔上还冠以"大师"字样)任音乐指导与指挥。器乐节目包括罗西尼《塞维利亚理发师》序曲和施特劳斯轻歌剧《吉卜赛男爵》序曲,F. Adler 教授的小提琴独奏萨拉萨蒂的《茨冈之歌》。声乐节目有:古诺歌剧《浮士德》选段,二段咏叹调分别由 M. Warschauer 和 S. Zorich 担任,第三幕二重唱由 S. Zorich 与 J. Fruchter 合作;圣-桑《参孙与达利拉》中的咏叹调,由 S. Rapp 演唱;马斯卡尼的《乡村骑士》浪漫曲和庞契埃里的《歌女乔孔达》咏叹调,由 Rose Marie Li 演唱;威尔第歌剧《弄臣》第三幕中的咏叹调,由 J. Fruchter 演唱,同幕中的四重唱,由 Zorich、Rapp、Fruchter 和 Warschauer 合作。

除了"欧洲犹太艺术家协会"(Ejas)、"中欧音乐家协会"(ACEM)以及"1939 室内乐团"外,还有指挥 Albert Einzig 组织的一个难民业余乐团,仅举行过一次花园音乐会,同样有职业音乐家的支持,演出古典及轻音乐作品,但不太成功。Erna Kempe 为迎合观众口味,建立过一支轻音乐小乐队。而独立的室内乐重奏组则有 4 支,即:三重奏 Margolinski/Fraenkel/Winkler,Baer/Wittenberg/Schoenbach,弦乐四重奏 Pinette-Glass/Fieldon/Hirschfeld/Manczyk,以及 1945 年成立的三重奏 Kohner/Goldschmidt/Joachim,但其中仅有 Baer/Wittenberg/Schoenbach 这一组在上海音乐社团中站住了脚,以室内乐晚会形式演满两个演出季,上座率较高,曲目包括古典、浪漫、现代三大类。

独唱音乐会,歌剧和轻歌剧

由于角色不全,难民中始终未成立一个固定的歌剧团,只排演过《卡门》、《吟唱诗人》、《浮士德》、《乡村骑士》等歌剧(据说《卡门》演出失败),指挥是大提琴家 Leo Schoenbach。声乐家常常只能局限于独唱音乐会或在综合音乐会上演唱。此外,女高音 Margit Langer-Kleemann 太太指挥着一支以她命名的、训练良好的移民女声合唱团。

独唱音乐会如:

1937 年 1 月 3 日在上海犹太学校(今市教委机关)礼堂举行的巴勒斯坦歌剧的花腔女高音 Miriam Rap Janovska 音乐会,由亲美的"犹太圣裔社"(Bnai Brith)赞助。

1943 年 3 月 20 日在爱而考克路(今安国路)举行的室内乐男高音 Max

Kuttner 音乐会。

1943 年 2 月 21 日在同一地点举办的男低音 Louis Levine 音乐会，钢琴伴奏 Leo Fuchs，节目包括乔尔达尼、阿莱维、布律尔、弗洛托、尼古拉、柴可夫斯基、舒曼、舒伯特、威尔第等的歌剧咏叹调与艺术歌曲。

1944 年 3 月 11 日在上海犹太青年学校（卡杜里学校，今东余杭路）举行的 Sabine Rapp 女士的艺术歌曲与歌剧咏叹调音乐会。

1946 年 5 月 5 日男低音 Louis Levine 的告别音乐会，也在上述地点举行，曲目包括乔尔达尼、莫扎特、柴可夫斯基、尼古拉、古诺、舒曼、舒伯特、鲁宾斯坦、威尔第等的作品。伴奏 Leo Fuchs，他当时是圣约翰大学的音乐教授。

犹太钢琴家还应邀为社区外的独唱会伴奏，如 W. Loewit 曾去兰心，为女低音 Mary Stewart 伴奏。

轻歌剧这种半古典、半通俗体裁比音乐会和歌剧更受欢迎。在一天辛苦之后，人们，尤其是缺乏较高音乐素养的人，渴望轻松幽默的精神食量。难民们建立了轻歌剧团，虽内部有矛盾，甚至导致分裂，但 7 年中（1939 ~ 1946）举行了无数次演出，尤其是在经济、场所、技术困难的条件下（在影剧院狭小的舞台上或大厅讲台上演出），产生出水准惊人的演出。指挥 Leo Schoenbach 并同 Fritz Prager 一同担任乐队乐长，他们两人都在上海俄国轻歌剧团兼指挥，故犹太难民的轻歌剧演出颇有俄国风味，后来又有 Walter Goldmann 和 Paul Weiss 等担任指挥。演出过的轻歌剧有《风流寡妇》、《卢森堡伯爵》、《蝙蝠》（《蝙蝠》曾由 Margolinski 指挥，在兰心演出）。此外，也演出一些难民自己创作的轻歌剧，如钢琴家/作曲家 Siegfried Sonnenschein 所作《告诉我，你是否爱我?》等曾在虹口首演，获得成功。尤其要提及多部轻歌剧的主演、维也纳姑娘 Rosl Albach-Gerstl，人们亲切地称她为“我们的 Rosl”，她的演出征服了无数观众。其他轻歌剧明星 Walter 和 Hilda Friedmann 夫妇，Heinz Krotoschinski，Clara Breuer 小姐等。

另外还演出过一些德国现代歌剧，如魏尔爵士风味的《三分钱歌剧》和洪佩汀克的瓦格纳风格的《汉泽尔与格蕾特尔》（该剧 1942 年在爱而考克［今安国路］难民所由 Otto Poll 主演）。

也举行过轻歌剧唱段音乐会，曲目包括：《风流寡妇》、《恰尔达什女王》、《马丽扎伯爵夫人》、《柴丁香季节等》。演员是：维也纳红星 R. Albach-Gerstl，男高音 L. Brodmann 和 E. Friesen，C. Breuer 小姐等独唱、二重唱与四

重唱。舞蹈家 F. Frieser 上台献舞,他组织过多次明星演出,还担任轻歌剧指导。

犹太难民音乐家与国立音专

这一时期在上海国立音专任教的犹太难民音乐家至少有 13 人,他们是:钢琴家兼指挥家 Henri Margolinski;小提琴家除 Alfred Wittenberg 外,还有 Ferdinand Adler 教授,他是交响乐队首席,国际著名独奏大师,贝多芬小提琴协奏曲的权威演绎者,小提琴家还有 Wolfgang Frankel;大提琴家 Johann Krauss;歌唱家有:Margolinski 教授的太太 Irene Seidl-Margolinski,Sabine Rapp 女士,女高音 Lisa Robitchek,"领唱者协会"首席男高音 Max Warschauer,及其继承人 Josef Fruchter,男低音领唱 Fritz Philippsborn;指挥兼钢琴伴奏 Ervin Marcus;以及 Ronus(专业不明)。

除上述外,活跃在上海的难民独奏、独唱家尚有:女钢琴家 Bronislawa Gerstel(伊巴赫奖得主,擅长巴赫、肖邦、李斯特作品)和 Jeanette Bloch(擅长贝多芬奏鸣曲与变奏曲),维也纳钢琴家 Wilhelm Loewit 及青年钢琴家 Robert Kohner(擅长李斯特及现代作品),严肃音乐/轻音乐两栖钢琴家 Siegfried Sonnenschein。小提琴家 Joseph Schlesinger, Adolf Steiner, Santa Pinette-Glass 以及 Wittenberg 的学生、天才少年 Bernhard Goldschmidt。大提琴家 Leo Schoenbach, Eugen Winkel, Max Porge 及天才少年 Walter Joachim。歌唱家女低音 Bella Resek 和 Margret Koerner,女高音 M. Langer-Klemann,"领唱者协会"男低音 Louis Levine、男中音 Ludwig Korsell 和 Hans Bergmann,以及 Ernest Krasso。

犹太难民虹口"隔都"时期

太平洋战争爆发后,1943 年 2 月日本占领军将 1 万 5 千至 8 千名犹太难民圈在当时条件极差的虹口内,建立起一个隔离区,相当于今提篮桥地区及相邻的杨浦西部,这样形成了一个真正的犹太社区,一直延续到 1945 年 8 月日本投降。这 2 年半称为上海犹太难民的"隔都"(ghetto)时期。

音乐家同其他难民一样行动无自由,生活处于极度贫困之中。市中心由于日本人占领,商业大多停顿,音乐家很难去市中心正常定期演出,节目也受审查,使之符合日本人口味。即使能演出,也常受日本巡罗队、警察干扰。尽管如此,难民社区还是渴望音乐,这样隔都的音乐生活才顽强地延续下来。音乐家们不顾贫困,作出无私奉献,小小的犹太社区晚上经常有演

出。难民们白天要干繁重的工作，如送面包、当酒吧招待、开杂货铺子、画卡通片，常常分文不名，饥肠辘辘，但精神生活却很充实，人们常去听音乐会、看歌剧与轻歌剧、参加各种娱乐活动。

隔离区内，炎热的夏季，晚上人们没处娱乐，因此“上海无国籍难民音乐家协会”（简称SMA）便在上海犹太青年学校（今东余杭路627号）草坪上举办了几场夏季音乐会，受到难民的欢迎。因该校已在隔离区外，因此要得到日本占领军当局批准，持由“上海无国籍难民事务所”盖印的证明，人们才可自由进出，这样这些夏季音乐会名义上的赞助者便是该事务所了。

第一次演出是在1944年7月15日，称为“舒伯特之夜”，指挥是曾活跃在流行者乐界的小提琴家Otto Joachim。因为要得到日本人的批准，故前两曲为《日本陆军进行曲》和《海军军舰进行曲》，后面是舒伯特的《罗莎蒙德》序曲、《未完成》交响曲、《军队进行曲》、《音乐瞬间》，以及一些声乐小曲如《在海上》和《我的歌，轻轻地祈求》，由虹口当时的犹太歌唱家、从前的酒吧爵士歌星Heinz Krotoschinski独唱。

第二次是1944年8月2日称为“施特劳斯和莱哈尔之夜”，指挥C. M. Winternitz，由汇山路（今霍山路）一糖果店、一咖啡馆及“欧洲面包房”赞助。开头两曲也是日本陆、海军进行曲，接着上半场都是施特劳斯作品：《蝙蝠》序曲、“皇帝”圆舞曲、施特劳斯轻歌剧音乐连奏、《无穷动》、《吉卜赛男爵》序歌及选段，由K. Breuer太太演唱。下半场都是莱哈尔作品：《微笑的土地》序曲、“金银”圆舞曲、《微笑的土地》和《帕格尼尼》中的二重唱（由K. Breuer和A. Feuerisen演唱），以及莱哈尔作品集锦。

第三次音乐会由于日本占领军发放通行证的官员合屋的拒绝而无法举行。

还有一场音乐会不能不提，即Ejas协会1943年11月27日以所谓“欢迎外国保甲”的名义（外国保甲，其中包括犹太人，是当时日军设立的辅助警卫队，协助日军维持治安）在东海大戏院举行的联欢音乐会，均由Ejas协会名家演出。如小提琴大师F. Adler教授表演其拿手的贝多芬小提琴奏鸣曲《春天》（由Margolinski教授伴奏）和圣－桑的《引子与回旋随想曲》；J. Krauss教授的大提琴独奏，节目有格拉祖诺夫、波佩尔、斯甘巴蒂、戈恩斯等人的作品。独唱节目更多，如Margolinski太太的莫扎特、布拉姆斯、理夏德·施特劳斯的歌曲；J. Fruchter演唱的威尔第《茶花女》及普契尼《图兰多特》中的咏叹调；L. Robitchek演唱的普契尼《贾尼·斯基基》、瓦格纳《汤豪

舍》中的咏叹调;S. Rapp 演唱的沃尔夫的艺术歌曲;M. Warschauer 演唱的科恩戈尔德《死城》、古诺《浮士德》中的咏叹调;I. Marcuse 夫人演唱的乔尔达诺的独唱作品、莫扎特《费加罗的婚礼》、普契尼《托斯卡》中的咏叹调;维也纳轻歌剧女星 Rosl Albach-Gerstel 演唱的莱哈尔《艾娃》中的选曲、施特劳斯的《伟大圆舞曲》。此外还有两首二重唱,I. Margolinski 夫人与 J. Fruchter 演唱的普契尼《蝴蝶夫人》第一幕中的二重唱;L. Robitchek 和 S. Rapp 演唱的威尔第《阿依达》第二幕中的女声二重唱。舞蹈家 L. Sommer 表演鲁宾斯坦的舞曲《皮埃罗》以及一支印度舞。

1945 年美机的空袭造成 31 名犹太难民的死亡,据 Alfred Dreyfuss 博士的回忆:那天他们正在虹口家中演奏勃拉姆斯《C 大调弦乐四重奏》(No. 51),恰逢空袭,但他们继续演奏,结果一颗炸弹击中他住的房屋,炸断了一个小孩的大腿。① Dreyfuss 博士是德共党员,当时曾在上海任塔斯社上海播音员,曾为 Ejas 协会举办过几次顶尖艺术家的音乐会,并兼任沪江大学的音乐讲师,为学生开音乐讲座,并让难民音乐家在其讲座上奏乐作为实例,

在日本占领下的"隔都"时期,许多独立的业余音乐家沦为街头音乐家,但职业音乐家出于职业荣誉感,生计再贫乏,也很少去街头卖艺。

正如当时上海犹太人所编的《上海年鉴》(Shanghai Almanac 1946/1947)所言:"上海的犹太理想主义并没有被任何艰难险阻所压倒,热爱艺术的大旗仍然高高地、荣耀地飘扬着。"②

结语

源于中东的希伯来音乐文化,发生于欧洲的意第绪音乐文化,乃至犹太人居住国传统的西方艺术音乐文化和流行音乐文化,它们不但是维持音乐家生计的经济手段,也都具有维系上海犹太难民群体内聚力的作用。因此,无数犹太音乐家在艰难的环境中,结成一个个音乐社团,以群体的力量来维持社群的音乐生活,这种努力也得到一些商业机构和个人的赞助。而面对日本人对文化的审查制度,他们则采取一些灵活的策略来坚持演出。他们

① Benata Berg-Pan, "Shanghai Chronicle: Nazi Refugees in China", *The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation 1930 ~ 1945*, Washington 1983.

② "Cultural Life and Emigration", *Almarac*.

坚信音乐的力量能维持自己的信仰，能给予心灵的慰藉，帮助人们渡过难关。

资料来源

本文所用资料主要由美籍犹太学者 David Kranzler 博士提供，包括当时的报刊文章、广告、节目单及文件。其余一小部分资料系笔者留英期间在剑桥大学东方图书馆所得，如 Kranzler 的专著 *Japanese, Nazis and Jews, The Jewish Refugee Community of Shanghai*, 1938～1945。后得知此书已由许步曾先生译成中文出版，此书的中、英文版均给笔者不少线索。文中上海旧地名翻译参照了汪之成先生的《上海俄侨史》"附录"。背景资料则参考了三种犹太百科全书：*Encyclopedia Judaica*（1971），*The Standard Jewish Eucyclopedia*（1992），以及《犹太百科全书》（1993，上海人民版）。

（原载《音乐艺术》1998 年第 4 期）

3. 现代性论域中的上海租界音乐文化:制度机构,公共领域与文化表征

1980 年代中后期,德国法兰克福学派的传人哈贝马斯提出“现代性”是“一项未竟的工程”,即启蒙运动的理性并未完成,需要在后现代的语境中反思并继续推进现代性的工程。1990 年代英国社会学家吉登斯也提出要重树现代性的旗帜,重新审视现代性本身的特征;他认为现代性是一种社会生活和组织形式,即一种制度性质的东西。现代性(modernity)渐渐成为欧美文化批评尤其是英国文化研究(cultural studies)的一个重要范畴或论域,其与现代主义(modernism)的区别在于:现代性表现广泛,不但涉及文学艺术,更涉及哲学思想与社会实践领域,而现代主义则基本上是文学艺术史的一个思想流派。本文试以现代性的角度来解读中国音乐现代化进程中的租界音乐文化现象及其对中国的影响。

现代性,首先是一个同传统决裂的哲学概念,系黑格尔首先提出,源于启蒙运动的理性,后来又被康德强调为实践理性;理性概念也是黑格尔哲学的核心,要求以理性标准行事,要求进步、革命与否定,因而现代性代表了“危机和困惑”。相对后现代主义是晚期资本主义的文化逻辑,现代性则是资本主义上升时期的文化发展逻辑,有其积极的方面。“现代性不啻是新生资本主义的梦想:它满腔激情,气势如虹,一扫中世纪蒙昧和封建传统的僵滞。”(赵 2006:642)“最好把现代性看作一种社会形式或经验形式……[现代性的]关键特征是……瓦解传统的变化既令人鼓舞,也因旧有的确定性丧失而令人恐惧。”(Baldwin, et al. 2004:400)由此看出,现代性还有很强的社会性。这种社会性体现在现代化一系列的过程中,除了工业化和金融制度,还包括民族国家与监管的制度结构的形成,民族身份认同的培育,

公共生活参与的发展,教育的发展等等。

现代性催生了现代民族国家——如18世纪的英法两国——以及其中相关的监管制度与机构。同时现代性必定带来城市化,“涉及将乡村转变为城市景观,这是资本主义工业化的一种特征。城市生活是现代性的结果和象征”(Barker 2004:204)。从积极的方面来看,社会学家们把城市生活看作是创造、进步、新道德秩序等的空间(迪尔克姆);但也是官僚机构的“铁笼”(韦伯)。城市化也催生了市民社会。在民族国家与市民社会二者之间充任协调角色——调节两者的利益与关系——的则是公共领域,这正是现代性中的启蒙思想——自由,民主,平等的产物。公共领域所体现的公共参与原则反过来又捍卫了现代性。

本文将在这一现代性的论域中考察上海租界的音乐文化。因为上海是中国现代化进程中的一个理想案例——一个开始走上现代化、城市化道路,且种族多元、文化多元、行政多元(“一市三治”)的半殖民地都市。上海租界,是一个相当特殊的地方,内涵相当丰富。正是因为是租借,所以,在治权上,是“居民自治,纳税人会议掌握实权,行政机构……对纳税人负责……法律……是亦中亦西。这种性质决定了外侨在上海的认同感。”(熊,2003:5)因而,当时的上海租界不完全是一般的殖民地,而是一块移民飞地(enclave),类似于后来的犹太移民社区(见汤2007)和俄罗斯移民社区(见汪1993),其实是将18世纪西欧的市民社会搬到了上海,其行政当局并不对西方宗主国政府负责,而是自利性的资产阶级个人为了经济和社会的利益而组织起来的、不受国家控制的自主领域,类似于一个新生的泛欧洲主义的民族国家。租界当局(董事会)及其下属的“音乐委员会”其实是一种行政机构,对音乐生活实施文化管理职能;由外侨社群组成的市民社会是文化消费的主体,他们推选出纳税人代表,以“纳税外人会议”这样的形式和大众媒介申述自己的主张,维护自己的权益,即进入公共领域;而公共乐队也在音乐会这样的市民公共空间里进行着文化生产,通过文化表征,传达出该社群的意识形态。可以说“市民社会-公共领域-民族国家”形成了一个有趣的概念链,恰当地反映了当时上海的情况。

现代性的问题还同西方影响相关,如可以研究西方影响为上海本地音乐文化所带来的变化。因为“1949年以前,上海是中国最大的多功能经济中心、文化中心、政治重镇,是与西方联系最广泛、最密切的中国城市。”“是中国城市受西方影响最大的城市。”(熊,2004:2)

这里涉及到对殖民主义的再探讨。按照传统的说法,租界是西方帝国主义侵略、殖民主义的产物。后现代的文化批评理论也有西方意识形态和文化主宰、文化帝国主义和霸权主义等话语。但上海学的研究也表明,西方霸权和殖民主义主宰同时也推动了、或者说"逼迫"上海、以至中国走上了现代化的道路。现代化、乃至西方化——无论是整个社会,还是文化(包括音乐)——成为中国晚清以来进步知识分子强国富民的共识。如李欧梵所指出:"现代性就是为民族主义服务的"。中国进步知识分子"热烈拥抱西方文化——视为是一种中国世界主义的表现,这也是中国现代性的另一侧面。"而"上海无疑是20世纪30年代最确凿的一个世界主义城市",或是"世界第五大城市"。(李2001:4,321,327,328)上海的这种世界主义的各方面应该可以置于租界国际化的文化公共空间里加以考察。

"监管"制度:科层机构化,理性化,专业化

按照吉登斯的说法,"现代社会之不同于传统社会,不但社会变化的速度和范围不一样,而且制度也不一样,如现代国家这样的制度。"(Baldwin et al. 2004:400)社会学和人类学关于"制度"(institutions)的定义,即:

> 一系列相当固定化的社会惯例,是一种能维持适当长久的、复杂的、自成体系的行为模式。通过制度可以加强社会控制,满足社会的基本需求。(吴1991:363)

吉登斯关于"制度"的范畴是,除了资本主义,工业化外,现代性还包括监管(surveillance)和民族国家(nation - state)。监管的概念来自资本主义工业化,演变为"科层"(bureaucrat,即"行政",原译"官僚",见冯2005:21)机构化、理性化(合理化)和专业化这样的现代性特有的核心机制。(Barker 2004:125 - 6)而其中的专业化,来自马克思所谓的社会分工,即吉登斯所谓的"专家系统"(expert system),是一种新的社会机制。

1842年鸦片战争次年,上海开埠;不久形成了公共租界和法租界,并分别成立了租界行政机构——上海工部局和公董局。这样,两个租界将中国政府治下的南面的南市和后起的闸北分割开来,形成"一市三治"或"三方四面"的局面。但西方侨民的人数一直没有超过上海总人口的5%。租界当局拥有租界里独立的行政、立法以及司法权,成为一种"国中之国"。虽然这是殖民主义强权政治的结果,但租界的独立地位,也促成了其独立的市

政、经济、文化各方面的发展，是上海能够“分享自1830年至1840年代在欧洲大城市的改造中所呈现的进步成果”（白吉尔2005:95），后来甚至是与这些城市的同步发展。

工部局和公董局独立于上海的地方政权，享有“治外法权”，因而便能在租界实行西方国家的三权分立体制。所有开支来自税收，因而根据外侨的财产和纳税数目组成所谓的“纳税外人会议”（Foreign Ratepay's Meeting），相当于西方议会，每年举行一次年会，审核通过财政预、决算，讨论通过“法律”，选举行政管理机构——工部局董事会（见郑1999:115－6）。20世纪以来，工部局董事会下设的机构中时间较长的有：税务和上诉、财政、警备（巡捕）、工务、铨叙（官员任命审查）、公用、卫生、图书、学务、音乐等委员会，以及存在时间不长的公园、交通、宣传、房租估价、电影检查等委员会，分别管理租界内各种事物。（见薛2002:32－3；郑1999:121）此外，工部局早在1853年为保卫租界不受中国内战影响，而建立了上海万国商团（或译“上海万国义勇队”）。在租界1860～1942年间，上述这些委员会又先后下设过13个处和机构，其中就包括音乐委员会管理的公共乐队（Public Band），后发展为交响乐队。西方资本主义一整套先进的市政管理制度，推动了上海现代化的进程，这一进程中包含许多对中国来说是新生事物的制度性机构，如交响乐队就是其中之一。

机构的合理化、专业化，带来决策的合理化、专业化，建立了一系列的科学管理制度，在音乐方面如：乐队的年度预算和收支报告制度（须由纳税外人会议表决通过），乐队重大事务董事会讨论制度，乐队指挥年度报告制度，董事会聘用乐队队员制度，乐队为私人服务收费标准及与局财务部门分成标准，票价制度，乐队指挥与副指挥管理职责范围（如指挥除负责排练、演出、培养新乐师外，还要负责选拔乐师，购置乐器和乐谱，联系安排演出地点和团体等行政事务）。至于艺术专业化，从指挥、副指挥、首席、声部长到乐队队员，各司其职，完全是西方工业化分工的翻版。

租界建立后，市政建设、治安、卫生环境得以发展。到了19世纪末，各方面都大致达到西方城市标准。外滩、南京路、静安寺路（今南京西路）、霞飞路（今淮海路）纷纷建成。文化娱乐休闲活动也随之出现，首先出现了各国的娱乐总会和剧场，戏剧（包括轻歌剧）演出之后又出现了音乐表演活动，然后广播、唱片和电影媒介纷纷问世。发展到1930年代，上海成为东亚最为繁荣的文艺之都。就音乐生活而言，世界级的音乐家不断来访，曲目几

乎与欧美同步推出。

“民族国家”:市民社会与公共领域

同上述监管制度微观方面相关的,则是宏观方面的民族国家(nation - stat, 或译:单一民族国家),这是一个相对较近“杜撰”的政治概念:

> 作为政治机构和象征形式,民族国家有一种时间维度,即政治结构或持续或变化,而民族认同的象征和论域则叙述或创造有关起源、延续和传统等概念。(Barker 2004:132)

本节仅讨论民族国家的政治制度及机构方面,其象征形式将在下一节详述。民族国家最重要的制度是市民社会(civil society),需要通过公共领域与民族国家协调,因而是同公共领域密切相关的一个概念。按照黑格尔的说法,市民社会的概念对等于“作为社会关系和公共参与领域的国家这样的概念”。市民社会“是个人为了其自身利益、为了主观需要形成社会关系而参与的领域”,其中个人既有“共同的利益感……同时为了个人的自由,也承认自己对他人的责任。”马克思更加强调市民社会“受到市场关系和商品化的渗透”。葛兰西则强调市民社会是意识形态主宰与反主宰斗争的场所,尤其可以在日常文化活动中体验到,涉及不属于国家的文化机构,如俱乐部、媒介、娱乐活动等。(以上概念见 Barker 2004:25 - 26)

从以上叙述可以发现,上海租界就是西方市民社会的东方再现。它具有了市民社会的两个必要条件:市场经济和社会精英的参与(参见陈、史 2006:102)。公共租界的资本主义市场经济地位自不待说(如公共乐队如同一个企业那样的市场运作经营),而且“工部局并不是伦敦政府的下属机构,他主要是为一群大企业家服务”,“所实行的商人团体基本自治的城市体系”(白吉尔 2005:99,104),无论是“商人团体”或者“企业家”,还是演艺人员(音乐家群体)都属于“精英阶层”。西方市民社会还有两个关键观念:“一是团体、协会的概念,法制社会被包含在这团体之中,每个人有自己的权利。”如上述俱乐部或总会,以及下文的戏剧社和音乐队,乃至大到工部局“纳税外人会议”,这些团体都有自己的行事规章(下文详述),即体现了西方社会是凡事都有法制的社会。“二是一个团体的代议制。即一个市民社会要在政治上被一个团体代表。通过这个团体的代表体现其每个成员

的权利”。(陈、史 2006:105)“纳税外人会议”正具备这样的功能,代表了租界侨民的政治-经济利益以及文化娱乐利益;而上述娱乐-文艺机构团体,从其深层的西方意识形态来说,也可以说是代表了欧洲侨民在上海的政治利益。因为文艺也有熏陶、教育的功能,能使他们以文明的方式参与到一个市民社会里来(参见同上:103),并在这个社会的公共领域里发表自己的观点,就音乐家而言,即是以自己表演的音乐去娱乐服务租界侨民,从中也反映了其深层次的西方意识形态(见下节论述)。

市民社会与民族国家之间的互动地带,或市民社会与政治国家发生关系的部分(即所谓“公共参与”),即是公共领域(public sphere),这是德国哲学家哈贝玛斯创立的概念,原指“民主辩论的公共空间,用以协调市民社会和国家,由公众自己组织并可以在里面形成舆论。”“公共空间起源于18世纪欧洲‘资产阶级社会’的文学俱乐部,沙龙,报纸,政治刊物和辩论的机构。”“如吉登斯这样的社会学家认为,现代媒介实际上扩充了公共领域。”(Barker 2004:168)公共领域“意味着市民社会和国家政治之间的批判性的舆论空间”(许 2004:60),也是“由私人构成的、不受官方干预的公共沟通场所”。就上海租界而言,市民除了可以在报刊上发表自己对音乐会演出的意见外,还可以纳税人的身份“参政议政”,即年年在“纳税外人会议”上审核公共乐队存在的合理性、乃至投票决定乐队的去留,于是“纳税外人会议”这样的“公共领域成了市民社会派出的‘全权代表’”。正是这样的公共领域。体现了“按照公共参与原则来捍卫现代性”的精神。因而公共领域也是“一个社会生活的领域,在那里,人们可以对他们所关心的问题进行自由的、平等的、理智的讨论,而不必受制于政治权力、习惯势力和传统观念。”(以上引文见李 2006:404,95,98,96)

广义地看,公共领域——或具体为公共空间——也是市民各种活动的中心。就音乐而言,则是音乐文化生产的空间。音乐厅-市政厅和公共花园-公园都是现代资本主义的新鲜事物,体现了资产阶级-中产阶级在反抗封建阶级中的民主思想。音乐表演走出宫廷,走进音乐厅,这些公共空间成为市民阶级享受以前只有宫廷贵族才能够享受到的音乐,在更深层面上反映了市民社会的民主权利,也以音乐厅的管弦乐音乐会和户外铜管乐音乐会形式——如上海公共租界的冬季室内音乐会和夏季公园露天音乐会这两种演出季——向市民大众分别普及了艺术音乐和铜管乐改编曲形式的艺术音乐,体现了音乐教育大众的功能。而铜管乐进入音乐生活,正是19世

纪"皇家贵族园林向公众开放,以及拿破仑战争期间军乐队大发展"的结果;"军乐队也提高了管乐器的音乐职业化水平";"法国大革命中出现的户外音乐台成为社交场合独特的建筑风格。"(Weber 2000:229)。这样的露天音乐台也出现在上海租界的公园里,如外滩(黄浦)、兆丰(中山)、虹口(鲁迅)等公园。随着电声新媒介的出现,广播和唱片也进入了艺术民主化和大众化的公共空间,或者用现今的措辞,它们形成了一种虚拟的公共空间。这些公共空间机构在上海的出现,虽然起初是处于西方国家的"飞地"——即分隔华洋的租界,但随着日后华洋杂居和中国现代化的民族意识的觉醒,无疑推动了上海"西风东渐"的现代化进程。

就上海租界的文化艺术公共生活而言,可以追溯其欧洲乃至古希腊的根子。如"雅典把它的民主实践置于两种外在环境里:市镇广场和剧院。因此公共生活包括两方面,每一个都有自己的功用和'场所',一个是无形式的,另一个是制度化的。"剧院"使市民能够聚精会神地做出决定……剧院里的演讲者和听众都是互相熟悉的。"从古希腊雅典的剧院——现代则是音乐厅——出发,管弦乐队成为资本主义制度性的文化资源,而且,它的发展同资本主义的殖民地的政治经济学相关。(以上引文见许 2006:267-8,270)因为参加音乐会则是需要经济基础和社会地位的支撑,如哈贝玛斯(1962)所说:"观众聚集在一起聆听音乐——这是音乐爱好者的公共圈子,任何有财产和受过教育的人都可以参加。"

欧美有在市政厅举行音乐会的传统,市政厅不仅仅是娱乐的地方,更是城市和国家的机构,有着强烈的认同意义。上海租界公共乐队的演出剧场初期就在公共租界当局的市政厅(1929 前,即今南京东路新雅饭店原址),后来一度转到公共租界的卡尔登大戏院(即 1949 年后的长江剧场)和大光明戏院(1930~1934),最后固定在法租界的兰心大戏院(1934 起),表明其服务对象从英美社群,扩大到所有外侨社群,再扩大到整个上海文化的公共商业空间,其中伴随着公园对中国居民的开放和"虚拟剧场"——无线电广播和留声机传媒——的开发。

在都市现代性的研究中,特别关注文化生产的模式和文化产品的特殊形式以及公共空间的作用。"对大都会生活的呼唤所隐含的是公共空间比例的大幅增加……开放空间成了新兴大都会的标志……产生了急剧增长的都市流动性。"(Benders 2005:260)上海如同"纽约从一开始就是属于商业和多元文化的",较之维也纳和巴黎,"纽约和上海[具有]更活跃更平等的

公共文化。”“我们可以集中在一个特定的公共空间，去考察这一空间里各种文化的众声喧哗，特别注意它们之间的相互作用和冲突。毋庸置疑，这是一个流动的图景，一个文化和人、商业化与艺术的图景。”（同上：266）“1940年，纽约非同一般的文化大爆炸推动它成为了一个现代主义的世界之都，自1930年代以来，艺术家、音乐家和舞蹈家们直接推动了这个都市远离代表美国的进程。”（同上：270）上海也恰恰是如此，它的艺术现代化、国际化和多元化远远超过中国大多数其他城市。

需要说明的是，公共乐队是租界当局工部局的下属机构，是官方为公民社会提供公共服务的工具，如同其他市政公共事业一样。而租界非官方的民间音乐团体，如：俄罗斯轻歌剧团，俄罗斯芭蕾舞团，俄罗斯合唱团，法租界法文协会交响乐队（由俄罗斯和德奥犹太难民组成），德国社群业余合唱团，犹太轻歌剧团，犹太合唱联合会，欧洲犹太艺术家协会（EJAS），犹太难民1939室内乐团，华人的上海合唱社与上海雅乐社，以及各个教区的唱诗班（天主教、新教、犹太教），除了自己演出外，还经常同工部局公共乐队合作演出。这些多元的艺术团体属于市民社会参与公共领域的机构，表达租界各社群的意识形态，不一定同租界当局的意识形态相符。（详见下文讨论）而且市民积极参与音乐会生活——尤其是合唱形式，令音乐走出了精英圈子，得以为普通民众接受。此外上海商业性音乐演出的经纪人制度也活跃在公共领域之中，为公共乐队、民间乐团、海外著名音乐家和音乐团体牵线搭桥，开创了上海音乐界的明星商业演出制度。

意识形态的文化表征：社群性，身份认同，公共观念

公共领域还有一个重要功能，即它是意识形态文化表征的场所，而文化表征又涉及一系列理论和概念。

首先，现代性的意识形态涉及后殖民理论，就文化而言，主要关注两点：主宰与顺从，杂交与混合；涉及殖民－帝国国家对当地文化的贬低和征服，也涉及地方认同与移民社群认同的关系，关注种族、族群性和民族性的表征。（Barker 2004：148－9）下文先着重讨论后一个方面。

就文化表征（cultural representation）本身而言：表征原指“一种符号或意象”，（Baldwin, et al. 2004：61）“表征是一种象征的行为，反映独立的客观世界。”但文化表征“不仅仅以象征形式反映独立的客观世界所存在的‘事物’，而且也构筑该事物所代表的意义……即表征也创造现实的‘表征

结果'。"(Barker 2004:177)因而文化表征只能是对客观世界的主观表现,必定反映某种意识形态。与文化表征相对应的是文化的再生产(cultural reproduction),是法兰克福学派的术语,涉及文化的政治经济学以及文化机构的运转方式,以及文化消费等问题。所涉及的前两个问题,前面两节已经有所论述,本节仅论述文化消费如何生成意义的问题。

文化消费(cultural consumption):顾名思义,文化消费是指对文化商品的使用。"专注于消费过程中如何产生意义。""对当代西方文化的消费实践的批评,密切联系着对资本主义和商品化的分析……[因为]商品内有意识形态的意义——为资本主义服务,通过消费行为而被吸收进商品中。"(Barker 2004:33)工部局乐队的音乐会可以看作是一种商品,在观众观赏过程,亦即消费过程中——或接受过程中——产生了意识形态意义,即这样的音乐作为上海英国侨民的文化财富以及他们社群认同和种族优越感的标志——大英帝国"苏伊士以东最伟大的文化遗产"。

上海租界是由移民社群(diaspora)组成,即"种族上、文化上相关的散居人群所形成的网络。"同移民问题密切相关联。"这种网络由跨国身份认同形成,涉及'想象的社群',政治和社会活跃的记忆和纪念。"(同上:51)移民社群的概念是动态的,有时因文化融合也是混合的,因而纯粹的民族和文化认同不是经常存在的。

关于上海的移民社群问题,英国国籍的人士始终占据上海租界外籍人口的大头,如1910年的三分之一,1935~1936年主要是日本人迅速增加至租界人口的三分之一,英人比例才跌至七分之一(史200:114-5)。公共租界雇员中英籍人士一直占据70%(汪1993:758)。但在上海的"英国人",包括印度人、欧亚混血种、英联邦国民、巴格达犹太人、香港和东南亚华人等不同种族,这已经不是单纯的盎格鲁-撒克逊人种了。后来随着法租界的独立,以及英美租界演变为公共租界,英美社群便逐渐演变成为泛欧社群,又囊括了主要如俄、德、日等社群。而且公共乐队从一开始就由多国音乐家组成——菲律宾人、德国人、意大利-俄罗斯人、德奥犹太人分别主宰了乐队的四个时期——这使得乐队更加具有欧洲性,而非英国性。这一欧洲移民社群的社群性(ethnicity),即形成了有大致相同的价值观、实践、规范的文化边界,有别于上海本地华人群体的特征,人们根据上海欧洲社群同华人群体以及欧洲中产阶级社群(艺术音乐的消费主体)同其他社群的类似与差异——这里借助了音乐,尤其是作为公共乐队主打曲目的、启蒙运动以来

的18、19世纪的艺术音乐——划分界限，即进行身份认同。

> 上海公共乐队是一夜暴富的外侨精英——正如他们自己所标榜的，他们是[南非]开普敦以东最富有音乐性的社群——的一座人为的纪念碑。乐队逐渐成为经久不衰的欧洲古典音乐传统在中国气氛宜人的中心。殖民主义的活力在于谋求政治和商业利益；但是殖民主义的机遇却被范围更为广阔的活动家——在这里就是这些音乐家——抓住了。(Bickers 2002001:872－3)

于是音乐成了上海欧洲中产阶级社群认同的东西，即一种特有的社群性。正如1912年工部局董事会一位董事(O. M. Green)和1934年的乐队委员会主席(E. F. Harris)的总结性的发言中所言：

> 上海生活丰富的一面肯定被忽略了；我们没有西方那样的美术馆、雕塑展和其他各种艺术，但是在乐队委员会的建议下，我们决定拿出一样可以同全世界其他城市竞争的东西，那就是音乐。因此我们决定尝试发展公共乐队，使音乐成为这里所从未有过的东西，让我们这些远东的定居者清楚地感觉到音乐的发展，过去伟大的音乐，当前有发展势头的音乐，也许还有未来令人困惑的音乐。有人反对我们这样的尝试，但毕竟我们还是尝试了，周日音乐会过去四年的历史就是我们尝试不断成功的记录……
>
> 我们有一切理由为我们的乐队骄傲，但是我们想更加骄傲一些。我们很想能够告诉世界各处的人们，在巴黎、维也纳或伦敦、或任何地方，演出什么音乐都没有关系，因为我们无法回家去听那里的音乐，可是我们能够把那里的音乐拿到上海来听。鉴于远东生活的诸多不利，这样说是很了不起的。("工部局公报"1912:95－6)

> 我们在上海建立了一个被世人公认的模范租界，而模范租界不能排除文明世界公认的任何基本的东西，即人民的传统、天才和文化……而且我们也建立了……一支模范乐队。("工部局公报"1934:260)

自豪之情，溢于言表，民族身份认同的确是一种"情感投资"或"充满情感的叙述"(Barker2004:94)。如同欧洲城市，一个地方的乐队可以成为当地市民骄傲和认同的源泉。身份认同是一种心理过程，是"描述自我和他者时的一种情感投资的形式，"也是"一种亲和，表达认同理想化的幻想目标的情感纽带……或标准的理想。""认同的本质通过趣味、信念、态度和生

活方式等符号来表示”(同上:92,93,94),在上海租界上述一切都围绕着音乐。因为“管弦乐团演奏是贯穿19世纪欧洲资产阶级文化发展过程中的一个基本组成部分,音乐本身总是被当作一个文化‘成熟’、社群整合的标记。”(Bickers 2001:873)工部局乐队不是大英帝国“苏伊士以东最伟大的文化遗产”——不是英国的独家遗产,而是欧洲多民族社群的遗产,“象征了他们社群的生气勃勃,是一个成熟的社区,有着发达的文化生活。”(同上,871)

上海的欧洲移民社群通过公共乐队,传播了西方市民社会的公共意识,而公共乐队具有“象征作用,表征了公共观念与公共和谐,”表现如乐队的教育价值,吸引世界著名音乐家来访的作用,有利于中国、俄罗斯合唱团的合作演出等(Bickers 2001:860-1)。而且这里所谓的“公共(communal,亦作“社群的”含义)”在英语里的意思即是“社群共有”或“共同使用”,即英文communal与public的内涵重叠。可见“社群”已经具有“公共”的内涵。这支乐队是工部局最重要、也是唯一的文化事业,乐队指挥及队员都是工部局雇员——用今天的措辞是“公务员”——乐队队员很长一段时间还得穿制服演出。乐队的确公私分明,而且有很强烈的公共服务意识,如有一位纳税人如是说过:

> 希望新组建的乐队能够听取大众的呼声,大大改进服务质量……尽可能多地回报公众。音乐会收入多少,不如满座和年青一代的音乐教育那样重要。(“工部局年报”1936:15-7)

乐队的公共性体现在为社群服务的冬夏两个演出节,票价低廉,而且夏季公园露天音乐会一般是免费向公众开放的;为租界公立学校举办青少年普及古典音乐的音乐会;为每周的公共舞会伴奏,它还为工部局的集会仪式服务,如为万国商团的演习操练奏乐。

为私人服务则以商业性方式运作,通过音乐经纪人——当时著名的斯特罗克(Avray Strok),邀请了大量欧美世界级的音乐家来沪演出,乐队除了为外来艺术家的表演伴奏,还为无声电影伴奏,为餐饮业奏乐,甚至为私人葬礼服务。历年纳税人会议对它去留的争议就包含这样一个问题:乐队是继续姓公还是改姓私?即继续作为租界事业单位,还是让其商业化操作?最后的结论都是维持原状,即公共性占据上风。

反对保留乐队的英国人，认为乐队是用英国纳税人的钱为非英国人服务。1930年代随着中国国民民族意识的高涨，租界地位日益不稳，租界当局被迫作出妥协，如让华人进入租界董事会和纳税人会议，华人也进入乐队委员会——先后有黄自和李惟宁——并将租界社群扩大到租界华人居民。音乐在这一进程中起了特殊作用：公园对华人开放，令露天音乐会的华人观众逐年增加，室内音乐会中国观众也逐年增加（1931年达到20%）。而且还有华人音乐家参加乐队演出，甚至有多人独奏，如沈雅琴、吴乐懿、赵梅伯等在兆丰公园的独奏吸引了上千名观众。其实早在这之前的1928年，乐队已经向新成立的国立音专敞开大门——以半价让学生来观摩音乐会（“工部局公报”1928:369），而且大批乐队音乐家，包括指挥梅百器和副指挥富华等人都担任了国立音专的教师。音乐能够配合政治，表征公共和谐的意识形态。

身份认同是当前文化研究的中心议题。个人或群体界定自己是谁，以及对他们有意义的特征是什么。（Giddens 2001:661）如上所述，认同，不仅是政治认同，更是文化表征体系的认同。无论身在何处，散居的人群——可以按民族、阶层、性别、年龄来划分——都可以凭借共同的文化表征和价值观建立起一个“想象的社群”。传统珍视稳定和秩序，身份认同即是稳定的表面的社会地位，而现代性求变化，需要创造身份认同，是深层次作用的结果。身份认同，还有公共意识，都是当时租界音乐消费所产生的有关现代性的深层意义。

西方的影响：上海租界的“示范”作用

马克思在《共产党宣言》里指出“资产阶级”：

> 迫使一切民族——如果他们不想灭亡的话——采用资产阶级生产方式；它迫使它们在自己那里推行所谓文明制度，即变成资产者。一句话，它按照自己的面貌为自己创造出一个世界……资产阶级使乡村屈服于城市的统治。他创立了巨大的城市……它使未开化和半开化的国家从属于文明的国家，使农民的民族从属于资产阶级的民族，使东方从属于西方。（1966:243）

因而可以说，上海租界“逼迫”中国走出传统，走上现代化的道路，其音乐生活也体现了西方现代性的一个方面，在推动中国音乐走出传统、走上现代化道路方面，同样起到了一种“示范”作用。而且西方殖民者在中国遇到

了“正在兴起的中国中产阶级,这个阶级采纳欧洲文化既是作为其现代性的象征,也是作为改变自己弱势贫困国家的关键。”(Kraus1989:3)这里的中产阶级即是知识分子和民族资产阶级精英阶层。正是这个“既异化又爱国,既革命又精英”的阶级(同上:viii)在“五四”后发动了“全盘西化”的新文化运动——这场运动也包含了中国音乐的现代化进程——摧毁了古老的传统,同时也力图重建新的传统。“一如马克思所言,现代性也强迫古老的中国接受它多变的生活方式。它的东渐,一度被中国人喻为德先生和赛先生双喜临门。但为摆脱依赖局面,中国人不得不借现代性之力,反复发动社会革命与经济改革,以实现现代性的本土化。”准确地说,现代性“是三位一体:即科学精神、民主政治、艺术自由。”(赵 2006:642)西方现代性对中国音乐生活的深刻影响既反映在制度性的层面,也反映在意识形态上。

就意识形态而言,主要体现在民族国家、民族认同、公共意识方面。18世纪兴起的英法、19 世纪兴起的德日美诸国,都是现代民族国家的典范,制度完善、军力强盛、文化发达、人民富足。而上海租界正是西方民族国家在中国的一个缩影,自然成为一种可以现成仿效的典范。

从民族国家衍生出民族认同的意识形态概念:

> 民族认同是一种想象中的认同民族国家的形式,通过符号和话语来表达。因此,民族不仅仅是政治构型,也是文化表征,藉此,民族认同通过论述行为得以不断复制。因为文化不是稳定的实体,而是由不同社会层次的变化着的实践和意义所构成,因此任何特定的民族文化,都是为不同的社会群体所理解和影响。即政府、少数族裔和各阶层,会以不同方式看待民族认同。民族文化的表征所概括的是,由特定人群,为特定目的,在特定历史时刻,所强调的符号和实践。
>
> 民族认同是统一文化多样性的一种方法……民族有着深刻的内部分隔和差异,因而一种统一的民族认同必须通过民族叙事来构建,这样,故事、形象、符号、仪式都能表现民族性所“共有的”意义。因而民族认同也要认同故事、文学、流行文化和大众媒介所讲述的共有经历和历史的表征。(Barker 2004:131 - 2)

民族认同需要由文化来表征,需要统一文化的多样性,创建一种统一的新传统,音乐正是这样一种政治 - 文化符号和话语,是极其民族性的表现形式。在中国音乐界,以蔡元培为创造新国民性而效法西方的“美育”思想为契机,紧随着刘半农的“新民歌运动”,以刘天华为代表的音乐界知识精英发起了这一历史性的重构,他们遵循“五四”的民主精神,视角首先转向民

间，试图从民间寻找民族认同的新符号和话语元素。他们将中国多元化的地方性民间传统整合成一种单一的民族风格，即所谓的“新国乐”。因为他们感到那些地方性传统无法现代化。他们所谓的“现代化”即是结合西方乐理和技法，西方音乐教育和传播的模式（Stock 2004），而且还建立了实践这一理想的机构及其刊物——国乐改进社和《音乐杂志》，并以此在公共领域内实践并宣扬自己的主张。为创造“新国乐”提供“民族乐派”精神食粮和楷模的还有旅华俄罗斯作曲家阿甫夏拉莫夫和齐尔品，他们以自己中国风格的作品鼓舞了中国作曲家如冼星海等（见汤 1998），尤其前者的作品是上海工部局乐队的保留曲目。1920～1930 年代上海的大同乐会，还有 1950～1960 年代中央民族广播乐团的彭修文，先后为“叙述”刘天华的“新国乐”（后来改称为“新民乐”）创造了民族管弦乐大合奏的新形式，那也成为民族认同的一种工具。

这里已经涉及西方影响在更具体的层面，即对传统制度的革新，目的是建立“全盘西化”的制度性文化资源，上至国家机构如蔡元培参照莱比锡音乐学院而建立的北大音乐传习所和上海国立音乐院，下到新式学堂普遍开设的音乐唱歌课，中间这一层次则有各类乐团（如中华交响乐团），以及广播电台和唱片公司，音乐研究演奏的社团，音乐刊物等音乐制度性机构。此外还有一些民间机构如上海合唱社，上海雅乐社，大同乐会等，这些机构和国立音乐院——往往同西方音乐家合作——在传播西方音乐及其观念或西方化的中国新音乐、培养这类音乐的诠释者（创作者和演奏者）方面不可或缺，也成为新的民族认同的标识。上述非官方的机构和传媒也成为公共领域的组成部分，传达着音乐界知识精英的新音乐理念。

音乐文化资源制度化的深层意义在于：一、打破了中国音乐传统的雅俗藩篱——文人士大夫圈子里的“雅乐”，民间的俗乐——让所有音乐统统进入公共领域让公众挑选，平等民主地传播流通，而且都同时进入舞台演出和广播唱片媒介的传播；二、国家监管制度所强调的专业化——如国立音乐院等的专业科系划分——以及所伴随的职业化，颠覆了封建时代文人士大夫所崇尚的将音乐作为闲情雅趣的“业余理想”（amateurism）的价值观，令音乐走向市场，因而大大提升了职业音乐家的地位，如中国戏曲和流行歌曲的明星制度的建立。

于是这些制度性文化资源便成为民族国家理想及其音乐文化表征——“新国乐”——的载体，凭借这些载体，形成了一个认同统一的中华传统的

"想象的社群"——即如刘天华那样的知识精英人士的理想境界。他们是中国公共领域的主要参与者,因为中国的公共领域缺乏如欧洲那样广泛的市民社会的支持(许 2004:75)。如前所述,所谓的"中华传统"是多元的地方性传统人为整合或曰艺术加工的结果,属于精英意识,不属于公众意识,普通老百姓大多还是更认同各自的地方特色。综上所述,西方音乐的影响虽"处于中国文化的边缘,可是却密切联系着中国政治的中心"(Kraus1989:viii)问题——民族认同和制度变革。

本文仅以现代性的理路讨论租界文化对中国音乐现代化的影响和"示范"作用,不作价值观的判断,关于这些影响对中国音乐文化的得失问题,乃至更高层次上中国文化应该如何重构传统、应该如何构建新的认同标识,这些问题确实需要中国音乐界的集体梳理和反思。

参考文献

英文

Annual Report of the Municipal Council 1936 Shanghai: North China Daily News

Baldwin, E., et al.: *Introducing Cultural Studies*, Peking University Press 2004

Barker, C.: *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, SAGE publications 2004

Bickers, R.: "The Greatest Cultural Asset East of Suez": The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881 ~ 1946,《二十世纪的中国与世界》论文选集 2001 台北

Kraus, R. C.: *Pianos and Politics in China: Middle - Class Ambitions and the Struggle over Western Music*, Oxford University Press 1989

Municipal Gazette of the Council for the Foreign Settlement of Shanghai 1912,1928, 1934 Shanghai: North China Daily News

Stock J.,"Liu Tianhua", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), Macmillan 2000

Weber, W.: "Concert", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), Macmillan 2000

中文

白吉尔(M. - C. Begere):《上海史:走向现代化之路》,上海社会科学院出版社 2005

班德尔(T. Bender);"当代都市文化与现代性问题",刊《帝国、都市与现代性》,凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社 2006

陈乐民,史傅德(F. E. Schrader):“启蒙精神·市民社会“,刊《万象》2006/5

冯世则:《翻译匠语》,文汇出版社 2005

吉登斯(A. Giddens):《社会学》,北京大学出版社 2003

李佃来:《公共领域与生活世界——哈贝马斯市民社会理论研究》,人民出版社 2006

李欧梵:《上海摩登》,北京大学出版社 2001

陆扬,王毅:《文化研究导轮》,复旦大学出版社 2006

《马克思恩格斯选集》,人民出版社 1966

汤亚汀:“西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状的评估”,刊《音乐艺术》1998/2

汤亚汀:《上海犹太社区的音乐生活:1850~1950, 1998~2005》,上海音乐学院出版社 2007

汪之成:《上海俄侨史》,上海三联书店 1993

吴泽霖:《人类学词典》,上海辞书出版社 1991

熊月之等:《上海的外国人(1842~1949)》,上海古籍出版社 2003

熊月之等:《海外上海学》,上海古籍出版社 2004

许纪霖:“近代中国的公共领域:形态、功能与自我理解——以上海为例”,刊《上海:近代文明的形态》,上海辞书出版社 2004

薛理勇:《旧上海租界史话》,上海社会科学院出版社 2002

赵一凡等:《西方文论关键词》,外语教学与研究出版社 2006

郑祖安:《百年上海城》,学林出版社 1999

(原刊《上海音乐学院学术文萃(1927~2007):
音乐学理论研究卷》,上海音乐学院出版社,2007 年)

4. 从中国古琴研究看历史的相互依存

[美]荣鸿曾

原文提要:在任何的乐谱形式演化的音乐传统中,过去的音乐总是影响新的音乐。不太明显的是,新的音乐也影响老的音乐。时间影响不仅通过时间向前、同时也向后发生作用。这就是"历史的相互依存"。这一现象见之于中国古琴的打谱过程,即创造性地重新演绎过去的作品的过程。

过去强烈地影响着现在,音乐史研究的就是这些影响及其在曲目中的表现。但现在是否也影响着过去呢?有两种关于"过去"的概念:实际的过去和想象的过去。"实际的过去"后人是无法知道的,而"想象的过去"则一直在构筑和修改之中。过去的作品保存在记谱中,后代可以用不同的方式来看待。一种记谱体系仅仅能保存音乐的某些方面,其他方面则可让后代演奏者任意处理。当演奏者把乐谱变成实际音乐时,他常常输入那些反映自己一代人的、而非原作曲者的表演美学和技术。然而,他的演出版本常常被同时代人看作是再现了过去。举一个现代西方的例子,用现代大钢琴演奏莫扎特,即重新创造莫扎特的音乐,也就是19、20世纪在影响18世纪。

有着至少2500年历史的古琴,其音乐所表演的情况与莫扎特的例子有所不同。古琴家的创造传统上揭示、重新解释、修改前代保存下来的乐谱。因此,过去不断地被以后各代重新构筑和修改。值得一提的是,重新解释和修改以前作品似乎总是受到琴家和听众的认可和鼓励的。这种修改的版本常常又以记谱形式保存下来。因而以这样的记录

便可以研究一个历史时期怎样影响了先前时代的曲目，即现在怎样影响了过去。

琴家要真实再现的是原作曲者创作时的情绪和作品中的思想。因此，只要规定的情绪能产生出来，演奏一部作品的方法可以是多种多样的。强调音乐的文学内容而非音乐声音本身，这一做法同琴家所用的记谱法的性质和功能密切相关。这种记谱法不仅仅是记录和指示（拨弦和按弦的位置、方式、大致的节拍、节奏、分句），也允许表演者有一定程度的个人自由，以及处理节拍、节奏、乐句等材料时有创作性。这种记谱仅仅是原作曲者所建议的，获得原作曲时情绪的指导，学生从老师那儿学到并保存下来的琴谱在学习过程中只是起次要的作用，主要用于帮助记忆指位和拨弦的方法，一旦学生达到某种程度的熟练、被承认为演奏家，他就会按照自己的喜好，修改节奏、分句。

除了向老师学习曲目，也可以从读谱中学到新曲子。打谱的过程是将谱子从过去转换成现在活的音乐。这一过程也不可避免地反映表演者及其时代的音乐风格和趣味。因为文学背景及音乐敏感性上的差异，两个演奏者，即使按谱弹奏同一作品，也很可能对节拍，节奏、分句作出不同的演绎。有时差异会很大，但乐谱是允许这一差异的。

但有时演奏者的自由超越了谱子未规定的，如甚至修改指法位置即演奏技巧，或整段地删除或增加。这些新版本又被后人记谱和发表，如《广陵散》的例子。因此，现在常常影响想象中的过去，甚至重写过去。

比较研究同一作品的不同版本，应该揭示出各个版本所创造的各个时代的风格特点和美学原则。当然有一定数量的版本也是前代的抄本，并不一定反映抄本发表的时代。

古琴音乐也允许我们比较一种文化内的历史相互依存和不同文化间的共时相互依存。两种文化也许通过移民、贸易等接触互相影响，这种互相影响很少是平衡的，即由于政治、军事、社会文化等差异，一个方向上的影响总大于另一个方向上的影响。在古琴音乐的历史相互依存中，口传与乐谱都是各代音乐家相互影响的手段。影响是双向的，在新作品中，过去影响现在；在过去的谱子被重新解释甚至大加修改时，现在重构过去。因为政治、社会因素，任一方向影响的力量都通过时间而变化。如将清朝的琴谱集同明朝的相比，我们就能看到清朝出版过更多的前代作品的抄本和修改本，而原作的数量发表得却比明朝少。而

20 世纪 50 年代、60 年代初期和 80 年代,则是大量地通过打谱重构过去。

摘译自《美国音乐学学会会刊》1987 年第 1 期
(原刊《今虞琴刊(续)》1998 年)

第十二章　音乐人类学与西方音乐史研究

内特尔(“民族音乐学近20年的方向”,1992,见本书第二章)认为,民族音乐学不同于历史音乐学中的典型研究,后者更多关注特定事件和变化而非一般规律和模式。民族音乐学学者确实关注一般情况下音乐以什么机制和规律发生变化。他还区分出音乐变化的内容——特定事件及其相互关系——和变化的基本过程,前者属于历史音乐学,后者属于音乐人类学。一般就方法而言,历史音乐学描述解释历史事件和人物,分析作品;音乐人类学则研究现时的音乐文化现象,注重研究的方法论,并从表层的音乐文化现象概括出理论或人类深层的意识。

对西方音乐的何种研究可称作音乐人类学呢?按照内特尔的看法,“有四个广为接受的主要特点:对研究文化中的音乐的兴趣,对世界音乐的比较研究,实地研究,以及对一个社会中所有类别音乐的研究。”因此研究作为文化的一个方面的音乐也许涉及西方深层的意识形态,价值观念,事实与传说,社会文化表现,音乐学批评等等。而对世界音乐的比较研究,“要求用研究非西方体系的方法来研究西方音乐。这种研究可能不得不包括传统音乐学很少涉及的一些领域,诸如音色、演唱风格和数次表演之间的差异。西方音乐中运用音乐人类学田野工作的概念可能导致对听众的音乐趣味和行为的研究,或对诸如音乐会、教堂仪式、录音和彩排等音乐事项的现场描述。还有,音乐人类学对某一个社会中所有类型的音乐都感兴趣,这一观念提出,既要研究范例,也要研究普通的例子,研究各种级别的音乐之间的关系(这是已广泛探讨过的领域,如民间音乐与艺术音乐的关系),以及研究民间系统分类的问题。”(Nettl,出处同上)

还有些研究则很难说是属于音乐人类学还是历史音乐学,实际上称作新音乐学(new musicology)更为合适,如第四章所述赖斯结合历史-社会-个人的整体模式的史学。还有结合政治-经济-社会-文化-宗教等因素的整体模式。此外有一些新视角的研究,如音乐媒介史(叙述从口传到谱传到电子媒介传播的历史);音乐赞助史(如文艺复兴时代威尼斯音乐赞助的制度);以及社会性别在西方音乐中的表现,这正是孕育新音乐学最早的母题。

1.《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》评介

1989 年,在国际传统音乐学会(ICTM)于奥地利施拉德明召开的年会上,布鲁诺·内特尔以《一个民族音乐学学者看莫扎特》为题作了演讲,引起与会者很大的反响。之后,他将这次演讲加以扩充,写成一篇随笔(essay),更名为《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》,发表在当年《传统音乐年刊》(Yearbook for Traditional Music)(21/1989)上。用民族音乐学的方法研究西方艺术音乐文化的可能性,这在西方音乐学术界多年来不断有人提倡,但从未有人去实践。因而可以说,内特尔此文是一次真正的开先河之作。笔者拟以评介的方式集中展示内特尔文章的主要观点。

内特尔在正文前的"著者按语"中指出了这篇随笔所参考的三个来源:关于莫扎特与西方音乐的传统观念来自其父保罗·内特尔;文章四乐章的形式模仿的是英国作家安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess)1974 年的小说《拿破仑交响曲》;而方法论上则借鉴了列维-斯特劳斯的结构主义人类学名著《生食与熟食:神话学引论》。

接着,作者开宗明义地陈述了自己的方法论,除了借鉴结构主义外,还运用了民族音乐学传统的三大方法:对音乐体系和文化的比较研究;对文化中的或作为文化的音乐的研究;以局外人的角度对一种音乐文化的研究。方法之一并非从前比较音乐学那种以西方为中心的比较,而是将西方艺术音乐文化平等地看作人类音乐文化中的一员,并试图寻求它们的共同原则。方法之二表明了作者的人类学倾向,即把莫扎特置于西方文化的大背景内,或把他看作是西方文化的一种现象,透过他的音乐去研究西方文化的本质。而方法之三又被作者加以引申,强调该文有三种不同视角,即:有时以美国

民族音乐学学者的身份;有时模拟局外人;有时又充当向这一研究提供资料的当地人。作者还运用了1960年代以来源于语言学而流行于文化人类学领域的主位、客位研究法。客位研究(etic)是从研究者的角度去比较研究一种文化,客观描述所观察到的事项,此即民族音乐学传统的局外人的方法。在内特尔文章中,这位局外人则是一位来自火星的民族音乐学家,这样一位对西方文化完全陌生的人,似乎可以达到纯客观的效果。主位研究(emic)是从被研究者的角度,或研究者站在被研究者的立场上分析一种文化,将所观察到的事项加以概念化,并形成一定的结构体系。如上述"当地人"的视角,此即文中的"音乐系大楼的居民",他们实质上代表了在西方土生土长的当地人。而上述第一种视角是主位与客位的结合,即一个西方文化背景的美国人(局内人)用民族音乐学学者(局外人)的眼光来看自己的文化,这种方法是描述性和分析性两种方法的结合。正如内特尔在1983年说过的:"民族音乐学的方法已逐渐从客位移向主位,并可能将二者结合起来"。①

在"第一乐章"里,作者从蒙大拿州的印第安黑足人的音乐文化开始论述,以此同西方艺术音乐文化进行比较。他的结构主义方法集中表现在"一种不可分割的最小单位"上,此即结构主义理论中的最基本的要素。黑足人文化中音乐观念的单位是歌曲,可通过使用及使用者和使用场合来辨别这种单位;歌曲是向超自然的力量或精灵(如海狸)接收来的,接收即是学习、创作的过程;人们习惯上只围绕歌曲的某些方面(如体裁、演唱的总体水平)进行评论。

如同内特尔在黑足人社会的经历,火星人也通过"田野工作"以民族志的形式客观地记述了音乐系大楼的音乐生活的观念。西方艺术音乐中的最小研究单位是作曲家,提到一位作曲家,即是指他所作的曲子,其他如体裁、演出者、所用乐器、调式、表情术语都不用作可辨认的单位。火星人所认识的莫扎特是位作曲家,也许更确切地说,只是一组曲子。对音乐系大楼的居民来说,音乐存在于他们所想象的音乐观念的主要单位——即大作曲家本人身上,音乐演出和音乐学研究也都围绕这些大师进行。莫扎特一类的大师那不可思议的伟大音乐来自天赐的灵感,非凡人所能企及。上述情况同黑足人何其相似!

---

① 参见《民族音乐学研究,29个问题和概念》,伊利诺斯大学,1983年版。

关于大师们的中心地位，在火星人的民族志里还有更多的论述。在交响乐和室内乐保留曲目中，大师们的作品约占演出次数的65%，在钢琴与合唱音乐会上略少于这个比率。他们是精英音乐文化中的精英。大师们创作伟大的音乐，但对他们的看法有时则因他们的品格而有分歧：瓦格纳是一个极端自我主义、很少顾及同类的人，许多人不喜欢他的音乐；理查·施特劳斯一度同情纳粹，作为一个作曲家而没能得到广泛的重视；J. S. 巴赫明显偏爱家庭的态度促使人们赞美他的音乐，而萧邦有点出格的生活方式、柴科夫斯基的同性恋和舒曼的精神病史都多少降低了他们的地位。由此可见，人们更关注他们给予大师地位的人的本质。

在音乐学里，选题也常常围绕某个人，如某某是“莫扎特专家”、“巴赫专家”、“李斯特专家”。研究一个次要作曲家能否成功，显然取决于该研究者是否能表明这位次要作曲家与大师精英中某一位的关系或与他们之间的相互影响。

音乐系大楼的居民对艺术音乐的概念是超民族的。这一概念的标志是使用一种记谱体系，使无法对话的音乐家能在同一个乐队演奏，还有一套出自意大利语的世界通用的术语。在欧洲文化里，关于音乐家有种根深蒂固的矛盾心理：认为音乐家行为怪异，却能创造难以置信的伟绩；也许他们是疯狂的、令人费解的天才；人们甚至要求他们怪异、不落俗套。本章中，作者还以结构主义方法中的共时论与历时论来区分民族音乐学与历史音乐学对莫扎特的不同研究，即前者研究的是今天的莫扎特，后者研究的是18世纪的莫扎特。如关于《阿玛多伊》这部戏（P. 谢弗1980年作，即后来拍摄成中译名为《莫扎特》的电影），历史音乐学家认为历史被篡改了，戏中莫扎特被写得滑稽可笑，不像是一位超级天才，但民族音乐学家认为这出戏不是写历史上的莫扎特，而是用他来比喻天才——上帝所钟爱的人——这种概念；用萨列里来比喻勤奋的、有能力的音乐家，但却不是天才，因而感到为上帝所负。这正是莫扎特在今天的一种文化意义。

除了大师级作曲家的概念，火星人又总结出西方艺术音乐的其他一系列指导原则。其中最重要的如：（1）等级制的概念，即在音乐体系和保留曲目、在艺术音乐本身、在合奏类型和作曲家中的等级制。它犹如一座金字塔，上层是十多位西方音乐中堪称神的人物，顶部则是其中的两三位。（2）突出大合奏和大型表演（如交响乐和歌剧）及其所比喻延伸的生活中的其他大型戏剧性事件。（3）天才与勤奋有时相得益彰，但它们也是相对立的

两股力量,二者在实践上、理论上可能互补。(4)极重视创新,如鼓励作品研究中的新发现和创作中的实验性,但最受尊崇的仍是旧的、可靠的东西,即过去大师们的音乐。(5)对音乐敬而远之的神秘观念产生出一套用外文(意大利文)的音乐术语,并促使音乐系大楼的居民异常喜欢外国教师,为乐队寻求外国(常是德国人)指挥。

在"第二乐章",作者运用了列维-斯特劳斯的人类神话学原则,提出民族音乐学也可以从阅读神话来洞察音乐文化。接着他讲述了黑足人的一个神话"猎人与海狸",并从故事的表层,探求出该民族音乐文化中一系列深层原则。然后,作者进一步以结构主义的二元对立论提出了西方艺术音乐文化中有关莫扎特-贝多芬对立的神话。按照列维-斯特劳斯的观点,对立的神话要素成双成对地构成一个单位,神话即是将对立的要素联结、融合的一种累进过程。这里所谓的"莫扎特-贝多芬神话"是一种事实与幻想的交织,即广义的神话。莫扎特是一个具有超自然能力的创作天才,而贝多芬则需要通过苦干努力才能成为一位天才。也许是巧合,在美国人看来,贝多芬是典型的音乐大师。因为美国文化毕竟是一种曾经最奖掖艰苦工作而有收获的成果理念,认为劳动必有所得的文化,这种文化认为人不是天生伟大的,而应后天努力去争取。生就一个天才,则是欧洲的一种传统观念,这同社会的停滞以及对精英的信仰相关。莫扎特在欧洲受到的尊崇比在北美高得多,他那种生活更适合了欧洲有关艺术和生活二者关系的古老概念。莫扎特-贝多芬代表了互补的价值观,是列维-斯特劳斯图式中两个典型的对立要素。

当然,从历史音乐学观点来看,两人的创作习惯并非那么不同。莫扎特是个工作狂、创新者,创作时也打草稿,并非挥笔即成;而贝多芬也不仅仅只是个书呆子和精力旺盛的人。问题在于,看看大众对音乐家们的看法,搜寻各种来源的神话,这样我们便能得知音乐体系同文化中其余部分的关系,这正是莫扎特-贝多芬神话的意义之所在。

正如黑足人的海狸神话告诉我们该民族音乐文化中一些深层的原则,我们今天关于莫扎特和贝多芬的看法也表明了西方的一些价值观。如天才必须受磨难;灵感和苦干之间、守旧与创新之间均有抵触;大作曲家要么同超自然的力量有联系,要么就是个怪人;音乐是神秘的,从事音乐的伟大人物某种意义上来自该文化以外。"作曲家"是音乐观念和认识的主要单位,这些单位的构形表明了西方音乐和社会中诸如等级观念和二元观念这类主

要的结构原则。内特尔的这些论述清楚地表明他师承了列维－斯特劳斯的深层结构论，即：从社会文化的有意识的模式——表层结构中，找出隐藏在实际社会关系背后的无意识模式——深层结构，这种深层结构是人类理解社会文化结构所共有的逻辑思维方式。①

作者在“第三乐章”里将列维－斯特劳斯的二元对立进一步引申到西方艺术音乐体系中。音乐系大楼的居民确实也将音乐世界划分成一系列对子：大小调的二重对称；声乐和器乐、宗教音乐和世俗音乐、传统音乐和新的艺术音乐等等都是主要的分类模式。奏鸣曲式——艺术音乐最重要的形式，亦是二元对立的。莫扎特与贝多芬的鲜明对立只是一对范例，音乐史学家们似有更多的对子：莱奥南－佩罗坦、奥克冈－奥布雷希特、佩里－卡奇尼、切斯蒂－卡瓦利、亨德尔－巴赫、舒伯特－舒曼（或舒曼－门德尔松）、李斯特－萧邦、威尔第－瓦格纳（或瓦格纳－勃拉姆斯）、斯美塔那－德沃夏克、巴托克－柯达依、勋伯格－斯特拉文斯基。

接着，作者以火星人的视角，在更广泛的文化背景内考察了莫扎特等大作曲家的社会、文化意义。从维也纳食谱中的“莫扎特油煎饼”和西方常见的“莫扎特球形糖”（一种入口即化的巧克力）这样的食文化中，通过联觉的观点，得出莫扎特是“甜蜜的作曲家”，其音乐尤给人以轻松、自然流畅、毫无障碍的印象，而“贝多芬搬琴公司”则是苦干的象征。

莫扎特和贝多芬各以他们最大的（“最伟大的”？）作品出现在书中。西方艺术音乐文化中，音乐价值的概念是同规模紧密相连的。一个学作曲的学生要达到高级程度，通常就得展示一部“大”作品，即供大合奏用的作品。没有作过大乐队作品的欧洲作曲家就难以挤进大师的圈子。纵观大师们最伟大的作品，内容最深奥的几乎都自然而然地运用大合奏、交响曲、歌剧、清唱剧、弥撒等长篇作品形式。就西方人的审美观和价值观来说，大即是美。这也反映到亚非的现代社会文化中，他们在努力保存自己的音乐传统时，相应创建了交响乐队和传统乐器的大乐队。

许多音乐家，若要他们指出贝多芬最有价值的作品时，都会说是“第九”，而伯吉斯的小说《装有发条的橘子》及以此改编的电影也用这部杰作象征西方文化的价值，让它出现在故事中的危难之时。从许多方面来看，它也是贝多芬最大的作品。“朱庇特”则是莫扎特创作的最大的交响乐，差不

① 参见《简明文化人类学词典》，浙江人民出版社，1990年版。

多被表现为世界音乐的最后高峰。同许多人一样,伯吉斯也认为贝多芬代表了人世的成就,而莫扎特则代表了超脱尘世的天才。

在“第四乐章”,内特尔从他最熟悉的伊朗音乐文化开始,进一步展示“大即是美”的观念是普遍存在的。他以“文化表演”为例,认为一种文化的基本价值能够从音乐中,尤其从那种适合“文化表演”的音乐中提取出来。“文化表演”这一术语被人类学家广泛用来指音乐、戏剧、庆典、体育等事项,可从这类场合抽取出某个社会的指导原则及其独特性。从美洲印第安人部落间的狂欢典礼到维也纳国家歌剧院的演出都属于这种“文化表演”。

即兴的“拉迪夫”(Radif)是伊朗音乐的基本保留节目,它的结构类似于伊朗文化中其他方面的庞大格局,如波斯地毯、民族史诗《王书》以及波斯大帝国的结构。“拉迪夫”也类似西方的《赋格艺术》,它仿效西方音乐理论体系的庞大格局,这一特点以及其他特点——用西方的乐器、记谱法、新式的大合奏——都再现了上述那种音乐“文化表演”及其价值观。

内特尔最后一个主题即从西方的一种大型“文化表演”——交响音乐会(大乐队演出大作曲家的大作品)开始,从火星人的视角来看演出的服饰、乐队及节目格局这类民族音乐惯常探讨的内容,进一步说明西方艺术音乐文化里大师概念的重要性。

曲目、体裁、演出等的相对地位尤其表现在演员乃至观众的服饰上。古典音乐会的演奏员穿礼服;铜管乐队的队员穿制服;爵士乐队的乐手穿运动装;新音乐的音乐会上演员大多衣着随便;业余合唱队队员穿长袍;演奏古代音乐的人穿古装;乡村乐队的乐手穿工装;摇滚音乐会的演员衣着必然怪异。从上述各种服饰可以看出音乐分类体系的界限与等级。某种程度上,音乐生活中的等级结构同社会等级结构相关。

在探讨管弦乐队的这一节里,作者运用了源自结构主义语言学的“纵聚合法”(Paradigm,按类型排列,即纵向类比的方法与按时间排列的横组合法[syntagme]相对),将乐队类比成工厂:乐队首席如工厂领班,为厂方维持正常秩序;指挥与队员的关系是一种劳资关系;乐队这种制造音乐的工厂,逐渐采纳工业世界发展起来的精密和效益。

乐队的结构又如军队,而军事领域亦从属于文化,反映了西方社会结构中的组成部分。指挥就是将军,决定音乐中的一切,他因胜利而出名,名列纪念册封面。各部首席都是官员。乐队任务是齐步行进,即整齐一致地用弓和手指,显示出严明的纪律,几乎没有民主讨论,无须投票表决。乐队有

时也像一支雇佣军，因为指挥常常是外国人，表明了这样一种文化传统：就其民族、人种而言，指挥是某一文化的局外人。

乐队是为大师们服务的，音乐会节目的内容和结构阐明了等级制的意义和大师们的霸主地位。在20世纪40年代，一支交响乐队的一套音乐会节目有如下结构：(1)一支序曲或引子小曲，可能是巴罗克作曲家所作，通常由缩减的乐队演奏；(2)主要作品，一位大师的一部交响曲；(3)幕间休息后，可灵活安排——一首20世纪的曲子，也可能是一部协奏曲；(4)一首或一组较轻快的曲子。序曲之后的那个位置显然是最突出的，因为迟到者会错过序曲，而幕间休息基本上是社交性的事项，是一场古典音乐会所不能缺少的，标志着收场的开始。

节目也有等级结构，大师们占据着最好的部位，即幕间休息前的那个位置。约到1950年代，乐队一般用40%的时间演奏四位作曲家——贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基和莫扎特的大作品。

内特尔在最后的“尾声”中总结了前面论述过的一些文化价值观。我们已看到了一些有趣的概念：天才、纪律、效率、音乐与作曲家等级的金字塔、作为外国人或局外人的指挥家、乐队类似工厂和军队的组合、对创新的激励；但也看到了：独裁、遵从、死板的等级结构、过分的琐碎、纯粹地偏好庞大等观念都受到了尊崇。上述那种社会结构，尽管有其不爱欢迎的方面，但对正常演出大师们的音乐却是必要的。为了让莫扎特或贝多芬这类精英中的精英的音乐得以创作出来，并得以上演，就得牺牲独立和个人意见，就得保证充分的纪律，无条件地服从指挥。

作者从一个对西方文化完全陌生的火星人的角度(如民族音乐学家看陌生文化那样)，来描述人们已从历史音乐学中了解的西方艺术音乐文化，并试图以此检验民族音乐学的方法是否适用于任何音乐文化。但是无论如何，他对音乐的概念和价值，最终能通过对文化价值的研究而得到阐明，这一点是令人深信不疑的。

纵观内特尔在文章里所运用的方法论，似可做如下概括：作者站在人类音乐文化的高度，将西方艺术音乐看作其中一种现象，以局外人的视角(有时是局内、局外的交替)和结构主义的分析法(单位论、二元对立、共时性、深层结构、纵聚类等)进行平行的比较，以寻求它们的共同原则，并以“音乐即文化”的观念，探讨西方音乐所反映的文化价值与社会结构，这一研究基本上是属人类学倾向的，并不涉及音乐本身的分析。

文章对莫扎特等作曲家的研究,可以说是运用了一种“音乐外因”(extramusical)的方法,它一反历史音乐学从作曲家生平到作品(即以作品研究单位)的传统研究方式,后者被称作 musical,即着重对音乐本身的研究。作者从莫扎特在当今西方社会的种种存在表现出发,提出研究今天的莫扎特当是民族音乐学的任务(第一乐章),确切地说,主要是研究莫扎特现时代的文化意义,即研究关于他的神话(包括个性的神话)所反映的现代人的观念(第二乐章)及该神话在社会、文化其他方面(如食文化、文学与电影文化等)的种种表现(第三乐章),同时也研究莫扎特作品在现代流传和演出的情况(演出服饰、乐队结构、节目编排),从中洞察反映在深层的西方文化的价值观和社会结构(第四乐章)。

(原载《中央音乐学院学报》1991 年第 4 期)

2. 欧洲音乐的同一性与多样性*

[美]菲力浦·波尔曼(Philip V. Bohlman)

现代维也纳生活中的音乐

街头与舞台:音乐巡礼

六月的一个傍晚,维也纳到处是音乐,它以各种方式展示自己的音乐外表。大厦、纪念碑和塑像证实了昔日曾有过大师而今日则还有奢华的演出。街头音乐同音乐学院传出来的乐声交织在一起,墙上贴满音乐会的告示,音乐家匆匆赶去排练和演出。连餐馆和食品都标有作曲家和音乐家的名字。这就是处于欧洲中心的音乐之国的音乐之都——维也纳的形象。

通衢大道从市中心辐射出来,连结了它的周边国家及其文化,它们在半个世纪前还属于奥地利统治下的哈布斯堡帝国。帝国今已不复存在,但维也纳仍有帝都之貌、乐都之声,街头音乐家用匈牙利语演唱或演奏斯洛文尼亚民间乐器。维也纳不但欢迎音乐的多样性,也为各种不同音乐的展示提供了广阔天地。

人们汇聚到国家歌剧院来看夜场演出。看歌剧是件雅事,人们暂停其他活动。下午五点半开场前早早用餐,幕间去附近的莫扎特咖啡店小饮小吃。那天上演的是理查·施特劳斯的《玫瑰骑士》,月底则上演热门的《费加罗的婚礼》。

维也纳音乐历史的象征多在国家歌剧院附近的几个街区内,如历史性

---

* 原文选自《世界音乐览胜》(Excursionsin World Music,1992)第八章,标题系译者所拟。

的“音乐之友社”的那条马路,今天那幢大楼里拥有好几个音乐表演厅、一个图书馆、档案室甚至一间奥地利名琴室,展示 Boesendorfer 制造的钢琴,里面尽是锃亮的钢琴和奥地利大钢琴家(也有几个外国钢琴家)的巨幅画像,威严、吓人。给人的印象是只能看看甚至崇拜,而决不许触摸或在琴上弹奏。

沿着维也纳商业中心凯恩特纳大街通向圣施泰芬大教堂的路上,尽是街头音乐家,有各种类型的,曲目也五花八门。卖花人唱着叫卖来自乡下和意大利-西班牙的鲜花,声调平直,适合劳动歌的传统。有些音乐家则来自匈牙利,赚点小钱,够几个晚上的开销。他们的表演混合了几种风格,乡村民歌加上当代流行歌曲,但都有匈牙利语言的印记和匈牙利器乐风格感。

还有一个美国青年吵吵嚷嚷地唱着 20 世纪五六十年代民间音乐复兴时的一些老调子,吉他盒子放在地上向人们要钱。在圣施泰芬大教堂周围广场的边上,人们在听来自南美安底斯山区的排箫合奏,用西班牙语表演政治抗议歌曲,这是观众最多的演出。不管能否听懂歌词,也不管他们来自秘鲁还是玻利维亚,观众给的钱最多。

走进大教堂,首先听到的就是巴赫管风琴曲辉煌的声音,在主要是天主教徒的维也纳的大教堂里听到的却是巴赫——一个北德新教教徒的音乐。大教堂里的人们似乎吃不准这一音乐是不是在为宗教仪式伴奏,但他们只是沉思,不大声说话,悄悄与邻座耳语,打听眼前发生的事。

走出大教堂,有一个小酒馆,可听到一种叫施拉默尔的城市音乐,以 19 世纪两位音乐家约翰和约瑟夫·施拉默尔命名,他们创造了这种类似民间音乐的风格,促进了这种传统的创作与表演。此外,据说在维也纳也能听到美国乡村-西部音乐。

维也纳的多种音乐文化

上面听见的维也纳的音乐生活同以往的许多描述大相径庭。如音乐史书中关于维也纳音乐风格的标签“维也纳古典主义”,“维也纳华尔兹”,20 世纪初先锋派作曲家的“第二维也纳乐派”等等。

我们在六月那个傍晚是否也观察到了一种类似的“维也纳特性”呢?显然维也纳到处有音乐,然而难以断定什么是维也纳特有的,即使同风格、曲目或表演者相关的任何方面确实表现出了一些维也纳特色,也断定不了。街头表演者甚至往往不是奥地利人,许多音乐的声音和表演常常是混合的,

辨别不出什么维也纳的原来味道，是这个城市吸引了这些外来音乐家，允许他们表演，以一种奇特的方法将不同的历史和文化背景融合起来。

可以有许多方法来理解我们在维也纳听到的音乐。其一，存在着一条历史的准则，即由在维也纳成长的或定居的天才作曲家创造的一系列曲目，因为那里为创作和表演提供了理想的条件。于是音乐在该城市的历史上象征着连续不断的某种东西，用以描述音乐的历史作用的语言——显然常用“古典的”这样的词——告诉我们：在今天看来，历史仍是重要的。

同上述其一不同，其二，理解维也纳音乐专注于边缘而非中心，即专注于维也纳吸引外来音乐家的倾向。出生于该市或在那里接受音乐教育的作曲家，相对来说较少；莫扎特、海顿、贝多芬、勃拉姆斯和马勒都是外来人，他们的传记表明，他们被维也纳接纳为自己人实属不易。显然，就其同这个城市的关系而言，现代街头音乐家同那些维也纳大师并无不同；匈牙利民间歌手或安底斯排箫团的外来人的地位既是特权，又是障碍。

其三，关于维也纳音乐的一种观点向历史主义提出了质疑，即维也纳形成了令人意外的甚至不和谐的多元并列的那种文化背景。因此，在一些特定的时候，存在着促进维也纳多种音乐文化的某些条件，但几乎都是偶然存在的。这种观点有助于解释新与旧、古典与先锋、歌剧与街头音乐并存的原因。维也纳是鼓励各种多元并存的文化支柱，它的音乐厅、音乐院及街头都是任何一种维也纳音乐的舞台。

作为一种音乐文化的欧洲

作为一个整体的欧洲

关于音乐同文化－地理区域关系的假定，最合适的莫过于所谓的“欧洲音乐”了。全世界的学者都在研究这一音乐（或称“西方音乐”、“欧美音乐”）。

关注如何界定欧洲音乐的音乐学者相对较少。最容易的办法也许是说那是欧洲的音乐或在欧洲创造的音乐。那么在维也纳听到的安底斯山区的排箫合奏是不是欧洲音乐？中世纪伊斯兰－西班牙的音乐是不是欧洲音乐？如回答“不是”，欧洲似乎就成了一种共同的文化，而非仅仅是一个统一的地理实体。如回答“是”，就是更强调地理格局内发生的事，甚至承认地理形成文化。

欧洲的确在几个方面是统一的,形成一个整体:整块的大陆,语言大多都相关(少数仅如匈牙利语、芬兰语不属印欧语系),文化史及宗教(主要是基督教)都是统一的。

欧洲——各文化区和各民族的统一体

尽管可以接受欧洲文化抽象的整体性,个人并不总是认同这种整体性,而是往往认同自己居住的城镇、地区或国家的文化和一种地区音乐风格。即使在20世纪所谓大众文化侵入的时候,地区-文化认同的格局依旧十分突出,这对欧洲的音乐是典型的。如中欧康斯坦茨湖畔地区属单一的文化区,仅操一种德语方言,其众多的风格和曲目同悠久的历史相关。这个小地区分属四个国家(德、瑞、奥和列支敦士登),即使德、瑞、奥的民间音乐在国家这一层次上各不相同,但康斯坦茨湖区的音乐还是相同的。

欧洲各音乐区也产生各有自己生活方式和独特音乐的各个民族群体,即使有时同国家/政治疆界无关。如欧洲的吉卜赛、犹太和萨米音乐文化,主要由这些社区内部所产生的边界来限定。吉卜赛社区遍布欧洲,适应了许多不同的社会-经济背景。一方面,吉卜赛音乐家传统地适应了他们在欧洲居住国的音乐,常常在非吉卜赛社会的音乐生活中担任表演者这种专业角色。另一方面,这种对周围外部社会的音乐的灵活反应并没有消除吉卜赛自己独特的音乐生活。吉卜赛社区独特的习俗、语言和社会功能支撑着那种音乐生活。事实上,说"吉卜赛"文化似乎是单一的整体并不完全恰当。而是时时需要想到构成整体的每个独特的语言-文化社群——如吉卜赛人最大的两个群体罗姆和辛提。

若要概括欧洲吉卜赛人的音乐,时时须考虑各吉卜赛社群同其所在的更大的国家与文化之间的一种协调过程,也需反映吉卜赛人如何区别自己内部不同群体的音乐以及如何创造自己的分类体系。每个超国度的社群各以不同的方式进行着协调和分类。北欧的萨米人传统上较少受挪威、瑞典、芬兰和苏联音乐文化的影响,而在欧洲各地的犹太社群常常积极参与社群外的音乐生活,以至许多有特色的风格和曲目不复存在。

现代欧洲音乐中的欧洲统一和欧洲性

欧洲音乐的许多体裁反映了一种基本信念:音乐风格的统一是重要的。匈牙利和德国的民间音乐学者创造的分类体系,强调自己国家民间音乐的

历史存在及其重要性。总的来看,欧洲民间音乐的曲目可按国家、语言或文化的角度分类,这对民间音乐精确的界定是必要的。有几个国家的学者甚至看到了自己国家民间音乐比较统一的历史格局。一个国家音乐的历史化在匈牙利和英国民间音乐中尤为明显;但在其他地方,也有这种统一性,并基于下列信念:过去的音乐显然同现在的音乐相关。

民间音乐可以从音乐和文化(或最好从政治和民族主义)方面揭示历史。匈牙利民歌的分类法基于(1)音乐风格是否从匈牙利民族的亚洲时期起一直基本没有中断("古代风格");(2)是否受到了欧洲周边民族的影响("新风格")。从音乐上看,"古代风格"的歌曲具有下列多数特点:(1)五声音阶,无半音;(2)旋律或乐句起音高,尾音低;(3)旋律一分为二,后半部分只是前半部分低五度的重复(五度移调);(4)节奏风格是"说话似的"(巴托克称为 parlando);(5)速度相对平稳;(6)旋律有装饰音。

"新风格"的音乐特点与"古代风格"几乎一一相对立。(1)旋律重复,形成拱形而不是下行,四句结构如下:AA[5]A[5]A,或 AA[5]BA,或 ABBA(A[5]即乐句移高五度);(2)节奏不是"说话似的",而是"舞曲般的"(巴托克称为 tempo giusto,适当的速度);(3)偶见五声音阶,多见七声调式,不是教会调式(如多里亚)就是大调调式;(4)结合了非匈牙利音乐因素;(5)流行歌曲(尤其是 19 世纪匈牙利的流行体裁)的明显影响。

比较新老风格的音乐特征时,我们首先注意到,新的风格中有更大的灵活性,要满足古代风格的条件是非常困难的,但任何匈牙利歌曲——民间的、流行的甚至宗教的——都适于新风格。进一步比较两种风格,我们又发现这两种风格在某些方面倒也并非那么不同。五度移调(尤在 AA[5]A[5]A 中)既是新风格,也是古代风格,不应说下行旋律就一定是较古老的。新风格里也用五声音阶技巧;还有古代风格里的装饰技巧往往插在五音音阶中,即五音是主音,加上装饰音便成为七声,在巴托克的记谱中用小符头表示(如在匈牙利民歌 Imhol kerekedik 的记谱中)。

匈牙利人用民歌风格构成历史,有着明显的意识形态和民族主义的含义,这些含义对于理解有关欧洲音乐的思想是很重要的。五度移调之所以对巴托克重要,是因为那在西方和中欧音乐中是十分罕见的,但却常见于中亚和东亚传统。因此五音移调的音乐风格表明匈牙利民族的完整性某种程度上保存下来了,至少是自他们离开亚洲定居欧洲以来是如此。古代风格同"说话"的密切关系(巴托克几乎常用 parlando 一词)也表明一种把音乐

同匈牙利文化的独特性相联系的企图,因为匈牙利语不属印欧语系。那么很清楚,认同古代风格的歌曲,强有力地说明了匈牙利的民族主义。认为新风格的歌曲受到外界影响——节奏规整化、同语言的联系不紧——同样也强烈地呼吁民族主义。音乐风格、国家历史和文化意识形态相互交织,结果令人难以确定一首歌曲的哪种特点取决于音乐,哪种又取决于意识形态,哪种同时取决于这两者。

"音乐史"概念本身是欧洲的观念,声称"一致性"是形成曲目的关键。如法国音乐不仅仅是用法语写的、在法国创作演出的音乐,而是还有在法国音乐史上占有一席位置的音乐,其音乐风格连续发展,维持基本的法国风格。再看任何其他欧洲国家,同样也是如此,国家的一致性联系着这么一种信念,在音乐史的独特进程中,音乐风格起着基本的作用。

在政治上不统一的文化区域里,音乐风格显然是公认的统一力量。意大利东北部德语区南梯罗尔的民歌收集,其风格格局多同奥地利民间音乐相一致,以民歌收集者的眼光来看,音乐史也许证明现代国界应重新划定。前苏联波罗的海三国(爱沙尼亚、拉脱维亚和立陶宛)的音乐同样表现出一种一致的风格,那成为文化——最终是政治——自治和独立的基础。

欧洲学者所寻求的风格一致的格局无论真实与否,当然可以质疑。这类风格一致不幸也大大歪曲了历史——如一些德国学者试图将德国民间音乐风格的小块孤立地区(如法国的阿尔萨斯和东欧的"德语孤岛")看作是19、20世纪之交时殖民主义扩张的结果。将音乐风格看作是统一欧洲国家、地区的需要,即使在20世纪末,这也仍然是欧洲大陆最明显的一个特征。

音乐的"欧洲性"在现代欧洲有多种形式,这里仅略述一二。初看一下音乐中欧洲性的表现方式,发现比较传统的观念相对来说未经触动。如一般认为英国和爱尔兰有英格兰、爱尔兰、盖尔、康沃尔、苏格兰高原等民间音乐;都承认有自己的宗教、人口群体和政治愿望,其方式可推及到南斯拉夫和西班牙。古典音乐及其机构似乎同一两个世纪前一样被定位于民族主义;许多人接受有波兰音乐或捷克民族歌剧的说法,即使多数人难以认同,也难以证实这些说法确切的音乐特征。欧洲流行音乐,虽然是跨国界的,在某些层面上,不可否认地是民族主义的——如在政治活动或音乐比赛时,像一年一度的"欧洲电视节"大赛中各国乐手的竞赛。

愈是用例子说明过去的风格一致性格局依然存在,就愈是发现现代欧

洲这些格局正以不同的方式在起作用。保存并表达民族主义/地区音乐特性的动机变了,听赏流行音乐和古典音乐的现实也变了。波兰流行歌手的部分曲目要用英语演唱以保证在华沙的成功,但那种成功又使得歌曲中的政治信息更有力。大众媒介用新的方式将欧洲不同的语言地区连在了一起,这样给予地方语言以力量,声称自己的重要性,虽然也允许国际语言更快地入侵。

许多曲目的宗教支柱特别重要,虽然并不一定是因为宗教音乐保存着同过去仪式的密切联系。如意大利东北部操德语的居民发现,用他们的德语方言进行的天主教仪式实际上是一种变形(发生在一战中意大利并吞了南梯罗尔之后约半个世纪)。他们对天主教音乐的认同有着日益增强的政治化、民族化的意义。东欧教会也有这类功能,为声称民族认同的东德人、波兰人、立陶宛人或乌克兰人提供了有力的声音——在公开场合,尤其是用一种音乐的声音象征民族认同。

今天音乐的欧洲性就如同前文所述的维也纳,表面不相关的传统以无法预料的方式并存着。当地和外来音乐的因素混合了起来,在某些情况下,这些因素表现出相互的密切关系。复兴古老的民间音乐是突出当代政治问题的常见方法。新老共存,不同体裁和风格的音乐共存。如同维也纳使不同的音乐形成一个统一体,反映了维也纳的历史与当代。今天音乐的欧洲性也这样声称,欧洲变化的格局中显然存在着音乐因素,欧洲音乐常常是多元的融合,这是欧洲人基本的音乐观。

音　乐　观

"欧洲音乐"的概念

有些性质构成了欧洲音乐,并使我们能够讨论一种欧洲音乐文化。我们常常用"欧洲艺术音乐"一词来描述西方音乐厅的古典音乐。"欧洲民间音乐"一词也提供了一种方法,不仅可以划分音乐活动的共同形式的层次,也可以界定那种活动。

在民族音乐学历史的早期,某种程度上今天也是这样,欧洲之外的音乐是同欧洲音乐对比来加以界定的,简称为非欧音乐。这样的术语和类别所内含的观念,并不是说欧洲各地的音乐非常一致,而是说历史与文化的某些经历所产生的音乐活动和思考音乐的方式,在欧洲各国比较类似,而同世界

其他地方不大一样。因此,匈牙利与挪威的民间音乐听起来并不一样,但都履行民间音乐在欧洲农村社会的作用,履行在构筑民族文化、音乐风格及艺术音乐方面的作用。

农民与民间社会的音乐

欧洲的音乐观,同其共同的历史经历以及有关这些经历如何形成现代欧洲社会的观念大有关系。早期,社会关系相对没有分化,是田园式的,然后共同的文化——由语言、民俗及信仰构成——将各民族群体聚合起来。音乐在表达一个民族共同文化时也起作用,因为音乐处于该民族共同的语言之中,成为他们日常生活和独特仪式的一部分。音乐同一种文化的本质是密不可分的。音乐能表现该文化的过去,同样也具有那种语言的特征,还可表明其宗教信仰。这样,基于民族、地区和语言风格的各个社会都是不同的。

这样起作用的音乐当然就是称为民间音乐的东西。民间音乐是欧洲的概念。毫不奇怪,杜撰这一术语的是一个德国人赫尔德(J. G. Herder, 1744~1803,德国思想家、作家)。19 世纪末,人们鼓励建立档案,出版文集,以形成音乐民族主义的基础。一首乡村民歌,同用那首歌作主题的一首交响诗之间的差距当然是巨大的,但是民俗学家、作曲家及许多其他知识人士都认为弥补这一差距是至关重要的,这一点对于我们考虑欧洲音乐是有意义的。这样,民间音乐就成了一种手段,可以理解一个民族(如波兰人)的本质以及那种本质以民族的艺术音乐形式的最终表现。许多 20 世纪欧洲作曲家,如巴托克和沃恩-威廉斯,继续收集、撰文论述民间音乐,并以民族主义的风格创作。

城市社会的音乐

多数欧洲人认为民间音乐是乡村生活的产物,但欧洲社会有一个广泛城市化的悠久历史。市场、海港、寺院、宫廷和要塞都曾是中世纪欧洲大城市赖以发展的中心。事实上,音乐观也的确影响了这一历史。欧洲城市中心有自己的音乐体裁和音乐生活的形式,欧洲不少音乐观反映了上述这些体裁和形式。

例如欧洲城市常常作为外乡人——即用不同语言歌唱、用不同乐器演奏的人——的集聚地。城市里的音乐“贸易”也如同商品贸易与服务一样

常见。中世纪时，法国游吟诗人、德国恋诗歌手以及英国的游吟艺人都是技艺高超的音乐专家，他们旅行到城市中心、宫廷和集市，学会新的风格和曲目。城市化也影响了乐器制造和各种形式的音乐的批量生产，如从现代欧洲早期的活页乐谱到19、20世纪的曲集和录音制品。这样，欧洲城市便成了音乐与音乐家的汇聚地，前文所述维也纳的音乐生活体现了城市化的进程，这种进程也以不同方式发生在欧洲所有城市。

城市也许会把许多不同群体的音乐聚合起来，但绝不会消除这些不同音乐各自的特性。还存在着一些社群或社会，它们的音乐生活相对地独立于国家的民间音乐或欧洲艺术音乐——或甚至以极其独特的方式同这些外界音乐相互影响，这反映了欧洲一种基本的音乐观。例如吉卜赛音乐家不仅有自己独特的音乐文化，也作为音乐专家在自己的社会外为各种场合的活动表演，如在欧洲东南部的小宫廷里演出。同样，在欧洲的犹太社群里也有种类繁多的音乐风格和曲目，但犹太音乐家在非犹太社会的音乐活动中也以表演专家而著称。甚至在东欧操意第绪语的乡镇社区的节日和人生仪式中广泛演出的犹太音乐家演奏团（klezmer），也到非犹太的农民基督徒的活动和庆典中去演出。

有国度的音乐，无国度的音乐

诸如吉卜赛和犹太社群那样的音乐文化表明了欧洲音乐的又一特点，即一直存在着与国家/政治界限不相符合的音乐和风格。如萨米人（从前贬称为拉普兰人）音乐文化的界限实际上是在挪威、瑞典、芬兰和前苏联等北部放牧驯鹿的路线上。西欧凯尔特人的各种民间音乐传统——由各种盖尔语及相关的风格特征统一起来的传统（如竖琴在这些传统中的重要性）——从法国西部的布列塔尼向北穿过威尔士和爱尔兰，直到苏格兰。现代政治疆界未能消除这些传统，事实上，具有这样传统特色的音乐风格的一致，在复兴主义、复古主义时期确保了自己进一步的发展。

当然，20世纪的政治国家已成为形成欧洲现代音乐观的一种重要因素。欧洲政府特别支持音乐，不但出资支持古典音乐，也支持民间音乐，还支持音乐节和广播电视媒体。如1980年代保加利亚试图创造自己音乐的国际形象，便派出保加利亚国家女声合唱团出访全世界。波罗的海三国的国家合唱团也广泛出演，传播经官方批准的拉脱维亚或立陶宛的民歌风格和乐曲。欧洲没有民族音乐的单一模式。一种民族音乐的风格也许是统一

的历史的结果,或者也许是结合了全国各地完全不同的风格和曲目,象征着一种现代的团结一致。不管将音乐同国家联合起来的理由是什么,在形成20世纪欧洲音乐观时,政治已逐步起到了有力的作用。

音乐与宗教

宗教概念和经历常常是理解欧洲社会中的音乐的关键。对音乐的民间分类和学术分类都有宗教音乐的形式,如常常仅分出宗教的和世俗的两大类。然而这些简化的分类体系,往往掩盖了欧洲音乐观中远为复杂得多的宗教现实。如果考虑宗教对欧洲文化的形成有较大的历史影响的话,也能看到音乐赞助体制常常反映了基督教政体——即教会统治集团内的社会组织——的结构。确实,欧洲艺术音乐中有不少是特别为宗教仪式或机构而创作的。文艺复兴时代的合唱作曲家——J. S. 巴赫以及当代法国作曲家梅西安的许多伟大作品都是为宗教仪式中的表演而作的,音乐风格常常响应教会统治集团的要求——如16世纪反宗教的改革运动要求歌词尽可能让人听清楚的复调风格。

为仪式伴奏或体现神圣主题的民间音乐在许多社区是清一色宗教性的。如丰收歌或婚礼歌清楚地表达了一个社区最基本的宗教信仰。不仅挪威民歌主题内容主要是宗教性的,而且许多民歌实际上已成为口头传统的赞美诗的变体。宗教场合,如朝圣可以产生新歌,并形成赋予这类新歌特别意义与功能的新社区。20世纪末,宗教音乐已成为抗议与抵制之声,尤在东欧,教会历史地连结起过去的民族文化和未来的社会结构。

音乐会与音乐会明星

考虑欧洲音乐就要考虑到音乐会。音乐会是一种专门的音乐事项,在其中将表演者和现实截然区分开来,活动中心是歌唱或奏乐。在一种层次上,音乐会强调音乐本身,中止民间或宗教音乐的仪式、社会行为,要求人们仔细听一种特定的音乐文本。在另一层次上,音乐会在欧洲社会产生了自己的仪式形式,观众按作为音乐会背景的特定社会的要求行事:以某种方式穿戴,力戒交谈,仔细地带批评眼光去欣赏。

音乐会成为特别适合于现代欧洲音乐仪式的一种形式,有许多音乐观念反映了音乐会怎样多方面地成为欧洲文化的象征。有些音乐会也许保存了一类音乐仪式,而另一些音乐会则大力改革。欧洲音乐会给音乐家以权

力，为音乐重新设置背景——把农村民间音乐带到城市街头，或在大礼堂里表演宗教音乐。音乐会仍是现代音乐多样性的主要来源之一。

由于把音乐参与划分成创造者和观众这两个群体，人们在音乐会上免不了多多少少地注意表演者。表演者因其技能和观众的要求而显得重要。炫技常常是这一要求的一个标志，因此杰出的音乐家在欧洲音乐观中就尤为重要了。炫技大师有多种。首先是协奏曲华彩中表演最困难的段落，速度比任何人都快——如帕格尼尼那样。19 世纪有些人认为帕格尼尼的炫技产生自另一世界的影响，也许是一种同魔鬼的默契。另一位炫技大师李斯特也有煽情的技能，演奏时将钢琴断弦抛给崇拜他的女观众。

虽然关于炫技的故事多是轶事，但也反映了欧洲的许多音乐观念。炫技大师是超人，其成就非凡人所能达到。围绕着这种超人性产生了一种偶像崇拜，取代了通常的行为规范。在欧洲音乐的其他方面也有这类思想，诸如某些乐器（如挪威 Hardanger 民间提琴）或音乐结构（如“魔鬼的”三全音音程）同超自然力量的联系。德国哲学家尼采在其著述中将这些关于文化超人的思想视为典型，音乐史家则认为古典音乐创造的各个方面——作曲、指挥和表演——的炫技都有超自然的力量。20 世纪的观众和唱片收藏者也广泛接受炫技大师重要性的观念。欧洲音乐创造已同社会中存在着突出的个人这一现实密不可分。

个人与社会，创造性与社区

同少数超凡音乐家相对立的是，在欧洲社会继续兴盛集体音乐创造的形式。人们喜欢合奏，整部音乐产品取决于一个群体以合奏个性代替个人个性的意愿，反映了欧洲人联系民间音乐的许多理想。在理想化的民间社会里，理论上所有音乐都属于社区，因为产生音乐的手段是相同的——家庭传统，群体相互影响，社区仪式，音乐从美学上暗示了社区团结。这种社区团结的概念是理想化的，然而在发现对其他类型的欧洲音乐创造的迹象之前，我们还是局限于此。如室内乐，每人奏一个声部，各声部互相平等。弦乐四重奏的四声部也如此互相影响，如哪一声部想主宰其他声部，则会破坏这种表演。古典主义传统中最大的室内合奏——室内乐团，为了象征这种社会平等，常常不用指挥。这样不仅避免了个人力量的象征，也使表演者们确信，他们个人的音乐和个人的社会存在，取决于相互影响的各部分作整体运转的能力。

民间音乐或室内合奏也许是欧洲社会的理想模式,但欧洲社会的复杂性——各个部分并不总是作整体运转——也可用音乐合奏来象征。民间音乐合奏——如欧洲东南部的拨弦乐器 tamburitza 琴合奏——其结构部分地源于合唱中的男女四声部结构。欧洲古典音乐合奏也相对地固定于这种 18 世纪末的形式中。因此 tamburitza 琴合奏与弦乐四重奏都象征了一个社会中社会性别仍有差异的观念,虽然这个社会在其他方面是平等的。

19 世纪德国的男声合唱团象征了德国民族从内心所表达出来的民族主义——德意志性格的力量。同样,20 世纪末东欧的大型合唱也象征了现代社会主义国家的成就,在无国度的文化群体中,则象征了生存的民族之声。即使合唱的运转方式大相径庭,合唱仍作为集体社会中人们的联系,在欧洲音乐观念中处处可见。这一点可形象地见之于莫扎特的《费加罗的婚礼》,在剧中一些重要场景的高潮时,农民群众聚集在台上合唱,为农民、职业劳动者和贵族的行为作最终仲裁。正是合唱象征了欧洲社会中集体的支柱。

乐　　器

维也纳音乐生活中的乐器所具有的重要性及其多样性,给我们留下了深刻印象。Boesendorfer 名琴室中的钢琴似乎是在博物馆里展示,象征精英阶层音乐活动的不可接触的高消费。圣施泰芬大教堂里的管风琴同样也是不可接触的,其发出的声响充满了这一哥特式大教堂的每一角落,但却见不到置身于阁楼里的管风琴手。街头音乐家的乐器同样象征了同一性和社会功能。安底斯山排箫演奏者的独特性直接从其乐器中散发出来;排箫曾一度被看作一种音乐普遍性的表现,现在仅是几种音乐文化——尤其是南美高原那些音乐文化——的标志。

维也纳音乐机构也证明了乐器的重要性。博物馆既有所谓的早期的“历史乐器”,也有较近代的实验性乐器(有朝一日也会被看作是“历史乐器”);民间音乐资料馆也收集了民间乐器,并加以分类,还对其进行音响测试。音乐学院是乐器学习和专业化的象征。因此,乐器不可避免地象征了欧洲音乐生活的同一性和独特性。一方面,乐器表明了一种音乐风格或曲目是欧洲的,但另一方面它们又分别是奥地利、匈牙利、西西里或马其顿的。乐器是欧洲音乐生活一种重要的物质表现。乐器也体现了欧洲音乐生活的历史、变化的力量及其多样性。

民间乐器

乐器长期以来被用作音乐分类的某种最常用的标准。如民间乐器是表演特定民间曲目的社会或社区内的乐器。一种民间乐器是其演奏者制造的,因此其功能在各方面都符合演奏者的需要。从别处输入的一种乐器,即使从仅几英里远的另一个村子而来,也并不完全一样地属于该社区的音乐生活。在欧洲理想化的民间社会,一种乐器在某一方面是音乐家个人的延伸,然而同时它又是该社区音乐同一性的标志。它是一种特别的产品,可追溯其制造者及其在一特定社区所起的特别作用。

有些民间音乐表演者确实自己制作乐器。但今天常见的是,乐器来自别处,可能是一位不知名的制造者或一工业制造商的产品。欧洲音乐家从别处借乐器来演奏,决非现代才有这种现象。乐器类别与名称显示了乐器流传的漫长历史,既在欧洲以内,也越过欧洲各国疆界流传。如琉特琴与吉他这类欧洲乐器源于伊斯兰北非;奥斯曼帝国扩展到欧洲东南部也使东南欧与土耳其之间产生了大量的交流。"格拉茨"手风琴也不再仅仅见于奥地利东南部大省会格拉茨一地,而是见之于欧洲许多地区——如南斯拉夫北部的斯洛文尼亚——的受欢迎的按纽式手风琴。风笛与提琴类乐器在全欧洲各种民间音乐文化中有无数变体;各地社区使这类乐器适应自己的音乐文化,音乐家个人也将其个性化。挪威 Hardanger 民间提琴,是提琴类中最晚近的一种改造乐器,无疑是挪威化的;瑞典的齐特琴(hummel),塞尔维亚史诗歌手置于膝盖上的弓奏提琴(gusle)都表明了其演奏者的个性。这类广泛存在的乐器,也都表明了当代欧洲民间音乐文化中用乐器表现个性和社区同一性的倾向并没有减退。

乐器讲故事的时候

乐器成为一连串事件不可缺少的参与者,欧洲人往往把乐器拟人化,将乐器看作是具有人类特点的音乐创造者,把器乐曲的声部直接与人声音区联系起来。如同全世界各民族,欧洲人也赋于乐器以人类特点(许多乐器有琴"颈"——人类声带部位),用人形或动物形态装饰乐器(如把提琴琴颈顶上的琴头变形为一张脸)。乐器成为音乐创造中音乐家的伙伴。

欧洲乐器常常帮助讲故事。叙事性是使乐器人类化的一种功能。欧洲早期演唱世俗叙事歌的专家中有自己伴奏演唱的(常用弦乐器)。如中世

纪德国恋诗歌手讲述历史和伟大英雄的故事,在漫游四方时邂逅情人和敌人,歌手一直借助琉特琴讲述故事。琉特琴之于德国歌曲传统的重要性表现在瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》中,剧中的名歌手必须按照传统中严格的规则正确演奏琉特琴以证实自己的技能。

瓦格纳的眼光是浪漫主义的、德国式的,东南欧史诗传统中的叙事性则比中世纪的欧洲还要早,源于古希腊荷马史诗传统。这种史诗是叙事体裁,诗人-歌手讲述男女主角的生平。歌手的乐器是在膝上用弓拉奏的 gusle 提琴,已完全等同于这种史诗体裁,因此歌手就叫 guslar(gusle 琴演奏者)。

欧洲古典主义音乐的乐器也表现出叙事功能,往往同乡村社会和民间信仰密切相联。斯特拉文斯基在其早期芭蕾运用了管弦乐队全部乐器的叙事潜力,将《春之祭》中的异教仪式和《彼得鲁什卡》中的基督教忏悔节的民间故事改编成古典化的芭蕾。钢琴的叙事力量也表现在许多作曲家的作品中——如舒曼在其《狂欢节》中讲述了参加四旬节(也是忏悔节)前的一次晚会的故事。叙事性也表现在 19 世纪末作曲家的交响音诗以及用乐队讲述自己历史-文化故事的民族乐派作曲家的作品中。

工业时代的乐器

虽然个人、社会、人类的特性继续影响欧洲的乐器观,现代欧洲的全部乐器没有技术是不可想象的。在音乐生活的新领域的发展中,技术的影响是明显的——如摇滚乐器取决于媒体产生的声音和传播手段。但始于 17 世纪末欧洲社会迅速技术化时期的新型乐器,在其发展中,技术的影响也许没那么明显。乐器技术也是欧洲主要的音乐输出之一,欧洲技术对非欧洲音乐产生着影响,如印度北部和巴基斯坦的簧风琴。而且技术发展直接影响了音乐的接受,使广大观众能够听赏更有力的铁架钢琴或用麦克风扩音的民间音乐合奏。

技术对欧洲乐器的影响的象征,最好的例子莫如钢琴了。钢琴在 18 世纪初发明于意大利,用一系列连接的杠杆,将楔槌键琴和羽管键琴的直接击弦和拨弦动作转变为一种更有力的动作。钢琴里的新机械不仅产生了一套更广泛的音色,而且也使钢琴可以主宰同它合奏的其他乐器。随着钢琴变大,其声音也变大了;随着其机械日益复杂,生产钢琴的工厂也日益精致有效。创造钢琴的技术与对其独奏-合奏曲目的要求是同步的。钢琴既出现在最大的音乐厅的舞台上,也放在资产阶级家庭的客厅里。

作为技术的产物，钢琴到19世纪中已成为欧洲人人都喜爱的乐器。这一乐器产生于批量生产，能够吸引广大观众。钢琴随着移民和殖民的欧洲人定居他乡。然而钢琴并没使自己适合其他民族的音乐。其技术高度发展，因此无法轻易适应非自然音、非平均律调音体系。在非西方社会，钢琴是孤立的，在殖民时代有效地象征了欧洲音乐的主宰地位。

乐器与音乐专业化

在欧洲音乐中，乐器常常代表复杂性，那是欧洲社会极其推崇的音乐特性。虽然歌手和乐手一般都练习、学习以获得技能，但常常认为奏乐不如歌唱那样自然、不像歌唱那样是纯天赋的产物。声乐和器乐的区别是普遍性的。在许多社会，如伊斯兰社会，可以批评甚至禁止器乐，因为它缺乏人性——即不直接联系着歌词。对器乐的限制在欧洲也有，保守的宗教运动不时地禁止乐器进入基督教音乐。1649年英国共和制时代的清教徒猛烈抨击教会中的乐器，下令清除并销毁管风琴。中世纪把音乐划分为人乐、俗乐和器乐，这个概念也是古希腊基本的音乐观，一直留存在今天欧洲的音乐观之中。

因此，乐手常常是专业的，并获得专家的地位。他们因自己的技能而成为社会中特殊的人，技能最高超者因其劳动而得到报酬。乐手特殊的角色并不总是反映公众的认可；像东南欧斯拉夫国家的乐手（becar）有时被认为是无用的人，或捣蛋的人，以及迷人的情人。乐手局外人的地位也使他们能轻易在社区间走动，或甚至在几个不同社会中表演，如东欧吉卜赛音乐家。中世纪游吟艺人，一般是乐手，也是流动的，允许他们旅行、集中于大集市上，以相互交流曲目、学习新曲。现代东欧犹太社会的音乐家（klezmer）团体也可以这样做，既在本社区庆典仪式上表演，传统上也在外社区表演（不同程度的匿名，取决于确立自己局外人的地位有多重要）。流动性的增加进一步保证了乐手行当的有利可图。欧洲人把音乐看作是一种产品，一种消费社会愿意为之花钱的产品。

欧洲音乐生活中的历史与社会结构

欧洲音乐观中基本的历史主义

历史是统一欧洲音乐观的主要力量之一，因此是理解音乐如何反映、参

与欧洲地理文化区音乐生活的方法。正如欧洲人意识到下列这些更大的历史力量和瞬间——无论是战争、宗教变革,还是对世界其他地区的反应——他们也有一种共同感觉,即历史的同一性是欧洲音乐的特点。历史同一性的概念表现如“欧洲艺术音乐”或“欧洲民间音乐”(以及与其相对的“非欧音乐”)之中。虽然历史的存在在欧洲音乐生活中是抽象的,但在我们的音乐观中却是可以看到的。

至少自文艺复兴以来,学者们就主要关注过去的一些音乐及其同较晚近的音乐的关系。那些就欧洲艺术音乐著述的专家,通常被称作音乐史家。欧洲民间音乐的专家,同样也想构筑各种民歌之间、更广泛的曲目之间的关系这样的历史格局。巴托克和柯达依创造了匈牙利民歌的模式,其音乐风格的概念完全是历史的(“古老的风格”,“新风格”,以及这两种风格同外界影响的混合)。18 世纪初法国的“古乐与今乐之战”,或倾向于古乐,或倾向于今乐,其所提出的解释历史的模式,同巴托克 - 柯达依的模式没有什么不同。

作为文化心态组成部分的音乐

在欧洲,在音乐同一特定社区、社会或国家的关系的概念中,历史确实采取了一些不同形式。从史前的角度看,音乐同上述其中一种社会构成的文化形象密不可分;换言之,音乐是“文化心态”(mentalité,法国编年史学派术语)的一部分及其呼声。就其当代意义而言,一个民族的文化心态即是独立于军事与政治的文化形象,来自整个社会的日常行为、愿望和信仰体系。这一概念特别适于解释、强调民间音乐的音乐生活,因为民间音乐是整个文化群体主要的表现活动;实际上,民间音乐成了群体文化心态的产物。

这决非是 20 世纪民间音乐学术才有的概念;事实上,赫尔德 18 世纪关于一个民族共同的音乐——民歌(Volkslied)的模式中就有这一概念了。赫尔德和 19 世纪民间音乐的学者曾赋予这一概念深刻的历史潜力,使其能判断想象中音乐的起源,以及按音乐有机变化的模式的演进,即变化为其他形式的音乐,然而又必定保留了群体文化心态的特点。因此,欧洲社会中,个人继续以音乐集体的形式创造音乐史。今天对民间音乐有新的假定——如“人民的音乐”(马克思术语)或“群体”的音乐(德国学者 Ernst Klusen 语)——但保留了基本的前提,即正是一个集体造成了音乐的架构、传播及历史。

历史中的个人和音乐的政治经济学

尽管音乐在一群体内广泛传播，个人创造性还是进入了音乐史的过程，以此，历史中才有了个人的作用。现代的欧洲音乐史学者中，很少有人接受下述看法，即一首民歌或任何其他形式的流行音乐，仅仅是因社区的意愿和集体行为才产生的，但这显然是赫尔德的看法——“人民创造的”。相反，音乐史家认为，是个人，即社区音乐生活中专业的音乐家，创作一首曲子，因而确立了其在一特定音乐史中的地位。如民歌的口传史，也许最初是印在单页大幅纸上，在街头出售，主要是为作曲者、印制者和小贩谋利。这种单页歌谣之所以吸引人，是因为敏锐地抓住了当时的新闻或用韵文讲述有趣的故事。这种歌谣也体现了社区文化心态的某些方面，并借助社区对许多常用旋律的熟识。然而，正是个人确立了这些关系的性质。

单页歌谣的作曲者是常常匿名的，表现了音乐史中个人地位的终结。也许，另一方面还有20世纪录音的表演大师们，他们的偶像地位似乎是在历史之外的（乐迷认为表演大师的诠释超过了历史表演中所固有的、局限的诠释），只是在创造和利用技术，以使个人表演诠释能广泛传播并得以偶像化，历史仍具有中介作用。欧洲音乐史是逐渐地才强调个人的。音乐家个人突出于自己的社区，这种看法在中世纪还是不存在的，14世纪才开始出现，如把游吟艺人称作“提琴手”或“吹管人”，那有助于理解音乐专家与社区的关系。把个人称作音乐天才仅仅是文艺复兴晚期的事，但不久就成为欧洲音乐史中的一种主要动力。到19世纪，音乐史家用“伟人”来标志历史变化的时期。

音乐史中音乐家的作用也告诉我们，正是个人的行为使音乐成为一种产品，即别人付钱、个人获酬劳的商品。因此，欧洲音乐史适合用一种政治经济学观点来解释个人与社区的对立。东德学者，如沃尔夫岗·施泰尼茨（Wolfgang Steinitz）用这一基本对立把民间音乐历史化，概述了民间音乐作为人民历史呼声的几个世纪的传统。20世纪后半期的其他东欧学者也以类似例子指出，个人与社区间的历史上的紧张关系，主要可用音乐的政治经济学来解释，结果是东欧国家多种形式的音乐生活被广泛制度化。这些东欧学者强调个人，并将个人放回到更大的社会中去，这样个人才能再次表现出共同的文化心态。音乐生活的这种现代制度化表明了，历史概念有力量形成欧洲音乐生活的基本结构。

现代国家、现代历史、现代音乐

20 世纪两次大战重新划定了欧洲的版图,即创立了新的政治实体,也分裂、消除了许多旧的实体。欧洲的新面貌深刻地影响了该大陆的音乐生活。产生了新的国家和文化疆界,也产生了新的音乐史来解释、证实这一广泛的变化。20 世纪末欧洲音乐空前的多样性是明显的历史主义所造成的,即昔日音乐的复兴及其当前的重构。一方面,历史主义改变了传统的社会背景,以此中断、否定了历史稳步发展的道路。另一方面,历史主义打破了过去与现在的差别,这样有可能以适于 20 世纪末欧洲政治现实的方式来结合音乐风格与曲目。音乐历史主义以显然现代的方式重新抓住了过去。现代欧洲音乐文化利用历史主义的方式与动机,完全不同于从前。最常见的一个动机是民族主义。如在捷克斯洛伐克音乐中寻找捷克性的欲望。这个国家有截然不同的地区文化和少数民族文化,然而却竭力确立使音乐捷克化的标准,但发现在作曲家中,或过去的民间音乐风格中,几乎没有共同点。然而斯洛伐克人抵制一种捷克化的民族音乐的标准,认为它没有包括斯洛伐克音乐;捷克音乐仅仅是该国西半部分的音乐。

音乐的捷克性本身难以理解,而发现一种独特的民族主义的动机也不独是捷克斯洛伐克一国的情况。还有如意大利的少数民族南梯罗尔人,也挖掘出自己的曲目,全是德语歌曲和在该地区残存至今的意大利之前的各种拉丁方言歌曲。南梯罗尔人的歌曲集不收意大利语歌曲,而收德语、拉丁语和英语(出自美国民歌复兴运动)歌曲,表明了精选过去曲目、形成今日曲目的格局。欧洲古典音乐因现代国家的历史主义的推动而制度化了。国立音乐学院、管弦乐团或合唱团在整个欧洲都是规范的。现代欧洲的新版图也依赖于音乐生活的历史基础,这一基础重构音乐生活,即将其现代化并同新的历史情况联系起来。这样,现代欧洲的音乐生活开始以新的,但又考虑过去的方式来表现其基本的欧洲性。

20 世纪末的欧洲音乐

欧洲电视歌曲大赛

在欧洲流行音乐界,最重要的莫过于欧洲电视歌曲大赛了,这一比赛不仅确保了歌手或乐队的经济效益,也给获胜者的国家带来了几分音乐上的

自豪与荣耀。

比赛中首先是对一个国家的简介;然后介绍该国的歌手的生平与抱负;最后听他们现场演唱。并非所有欧洲国家都派选手参赛;除匈牙利和南斯拉夫外,好几个东欧国家缺席。欧洲以外还有几个国家参赛——如塞浦路斯、土耳其、埃及和以色列。尽管在流行音乐上风格相似,这些国家声称音乐上同欧洲有联系却似乎不妥,但可以理解,他们参与大赛是相当认真的。如以色列1980年代好几次获奖,且常常名次很高。

各国获胜者演唱的歌曲大不一样。挪威吉他手文静地表演的像是首民歌;芬兰电子乐队演奏的曲子又响又走调;以色列、土耳其、意大利和法国的乐队所奏出的声音都一样;英国和德国的歌手唱出同样的、最近20年风格的摇滚乐,风格富有性感。一些表演者的服装类似民族化;有些则一副朋克相,有用民族乐器的,也有不用的。最后获胜的乐队往往是最没有争议的,音乐最折衷的。一方面,这种声音是"欧洲的",另一方面又要带点民族风味的色彩。这些年,这一大赛总是以此方法产生获胜者,要获得好名次的国家——如以色列——挑选能获胜的选手几乎没有困难,即挑选那些最能接近于已获胜的欧洲流行音乐之声的人。

欧洲电视歌曲大赛极其风行,这证实了对欧洲音乐同一性的兴趣,20世纪以来几乎没有减退。在整个大赛中流行音乐有多种形式:国际的、国家的、地区的、地方的或民间的。获胜乐队结合了上述所有层次的特点,都以不同方式表现自己是欧洲的。因此,在国际之声中有一种欧洲式的组成因素,正如民间音乐之声有某些特征在全欧洲流通一样。甚至那些鄙弃大赛所宣扬的同一性的乐队,那些来自地中海国家的乐队,也表现大赛所象征的欧洲音乐社区。因此,他们把自己的同一性与大赛体现的更大的欧洲音乐的同一性联系起来。

结　　语

欧洲电视歌曲大赛所反映的音乐欧洲同本文开头的音乐维也纳并无不同。文化同一性的问题是重要的,音乐以不同的方法来说明这些问题。大赛表明音乐上属于欧洲是重要的,但音乐上属于自己国家更加重要。维也纳的音乐生活就其作为欧洲音乐之都的同一性是必要的,但它的风格与曲目不是单一的,而是多种多样的。

欧洲和维也纳音乐的多样性使我们更进一步理解了欧洲音乐。再从维

也纳音乐来看欧洲音乐。“维也纳”这一音乐标签已反复使用,如:维也纳古典主义,第二维也纳乐派,维也纳圆舞曲,维也纳轻歌剧。

构成“维也纳性”的各部分时而相容、时而矛盾。维也纳古典主义显然是一种复旧意识。然而莫扎特和勋伯格都不是音乐保守派。维也纳圆舞曲也结合了中欧民间舞曲的多种风格和19世纪维也纳文雅的比德迈文化。非维也纳因素至少同维也纳因素一样重要。音乐要获得维也纳标签,也经历了复杂的矛盾协调过程,如:过去和现在,乡村和城市,奥地利和外国,个人和集体,一种风格、体裁同另一种风格、体裁,欧洲社会结构中一种音乐生活——比如说民间音乐——同另一种音乐生活。

维也纳圆舞曲具有上述所有特点:民间的、流行的或古典的,典型维也纳的或国际的,社会上保守的或自由的。所有这些特点的并列,反映出一种平衡,正是这种平衡性,最终确立了作为一种风格的维也纳圆舞曲同作为一种文化背景的维也纳的关系。那种平衡——形成于历史、社会、政治、地理、语言、风格、表演、全部乐器和曲目诸种条件下——在其他欧洲城市和国家的音乐中有无数形式,尽管很复杂,这一平衡似乎还是支撑了欧洲音乐史,并使人们认识到,作为整体的欧洲音乐,其同一性仅仅来自于其多样性的合成部分。

(原刊《中央音乐学院学报》1998年第1期)

3.《波吉与贝丝》述评

社会意义的主题思想

格什温说过："我的人民是美国人民；我的时代即在当今——音乐应该再现时代的思想和愿望。"[①]他的《波吉与贝丝》，不是单纯叙述一对黑人恋人的悲欢离合，而是"一部描述异化、压抑与污秽之中仍见纯真精神的寓言"。[②] 这里"异化"是指"脱离社会"，那是1920年代美国文化艺术中的一个重大主题。

"脱离社会"首先指的是处于种族隔离法之下的美国南方一个与世隔绝的黑人社区的境况。海沃德在原小说《波吉》的前言中把"鲶鱼巷"这一社区称为"异己的场所"，"对多数美国人来说，简直就跟刚果一样陌生"。在这个被美国社会遗弃的阴暗角落里，黑人们面临着北方工业文明的入侵、南方农业社会的解体，脱离了他们赖以生存的大自然，陷入异己力量的包围，因而感到茫然无所适从。他们自暴自弃，赌博、酗酒、吸毒、纵欲以至殴斗杀人。这些人信奉及时行乐的人生哲学，声称"快把钱花掉，趁你还活蹦乱跳"，这正是那个"爵士时代"的特点。

但"鲶鱼巷"里多数人都是上帝忠实的信徒。这些"可怜的罪人"总等着所谓的"最后审判"。因此故事中所指的"压抑"表面上来自代表国家机器的警探们，但其深层却来自威胁他们生存的现代文明的"达摩克里斯之剑"以及沉重的十字架——基督教"原罪"思想。这种心理压抑在作品中处

---

① 文中格什温原话均摘译自《乔治·格什温》（回忆录），阿米蒂奇编，纽约1938年版。

② 《乔治·格什温》，摘译自梅勒斯主编的《现代文化辞典》条目，伦敦1984年版。

处可见。

尽管如此,他们仍纯真未泯。尤其表现在他们对美好往昔的回忆,如开场那首极著名的摇篮曲《夏日里》的前半段,为我们描绘出一幅田园牧歌式的场景。它即使不是内战前种植园奴隶生活的诗化,至少也是非洲大陆祖先们农业社会的写照。在这首歌后半段,他们感到有种力量要"伤害"他们,更反衬出他们昔日是那么"无忧无虑"。这支歌在全剧中共出现四次:第一次完整地出现在幕启时,点明了全剧主旨;第二次仅以前半段出现在嘈杂的赌博声中,意在表明污秽之中仍有纯真;第三次则以后半段出现在暴风雨中,表现人们无可奈何地等待着"恶运"的到来;第四次又以前半段出现于风暴之后,改由贝丝来唱,力度由前三次 mf 变成了 p,犹如幽谷回声,象征着昔日是一场永远无法再现的美梦,但又久久萦绕在人们脑际,并预示了无可挽回的悲剧性结局。

作为一部"寓言",故事把"鲶鱼巷"当作整个南方乃至现代人类社会的缩影,当作战后美国人心理的一面镜子,反映了当时南方重农派及"迷惘的一代"那样的思潮。

其次,"脱离社会"指的是像格什温或海沃德那样的艺术家,作为一个脱离腐朽社会的局外人的情况。格什温出生于一穷苦的犹太移民家庭,海沃德幼年也曾因家道衰落而中途辍学打工。他们来自下层,目睹社会的腐朽,深感精神的孤独。后来虽然都功成名就,但始终摆脱不了孤独惆怅之感。这种精神不平衡在那一代人中是典型的。表面上看,格什温天真坦诚、像个帕西发尔式的大孩子,但内心世界却是复杂、不安的,对人生持怀疑态度,谢世前两年,甚至对自己进行弗洛伊德式的精神分析。他的这种"迷茫"也许出自他的坎坷经历,从美国社会移民史来看,则是由于犹太移民为美国社会缓慢接受这一痛苦的历史所造成的。

当时,令人窒息的资本主义文明正遭到唾弃,人们狂热地崇尚原始、自然的生活。这样便产生了所谓的"荒原"传统(因艾略特 1922 年的同名长诗得名)。黑人及其艺术因之大受青睐。因为黑人保持着生活的力量与本能,而白人由于现代文明的过于富足而退化。当时黑人艺术风靡欧美美术界与音乐界。格什温也自称"黑人是我最理想的目标"。如剧中那首去野餐的进行曲"哦,我坐不定",以鲜明有力的进行节奏和上行的旋律来表现黑人那种朝气蓬勃的精神,当然黑人的生活与心境已被白人美化,而故事也是按照"白人心目中的黑人生活"构思的。

格什温想躲到黑人艺术中去，但却逃脱不了社会，还是有意无意地反映了社会现实。“在无忧无虑的外表之下，常常还隐藏着深刻的潜台词，这种潜台词在情绪上近似忧郁的布鲁斯、黑人灵歌或者是兰·休斯的诗”。[①] 他在歌剧中“以真诚的力量唱出了20世纪流行歌曲本身所固有的抑郁感：讲述着商业世界对人类自然生活的冲击”。[②] 这种情绪贯穿于全剧，其象征符号则是无所不在的布鲁斯三级音与七级音，常造成下行的小三度效果，表现一种“不自然的压抑”；还有在布鲁斯歌曲中运用和声交错关系，给人以“绝望的痛苦”之感。此外，以古老的五声音阶构成的美妙旋律又是另一种象征符号，表明作曲家对自己心目中的乌托邦——人类自然生活的追求：五声音阶旋律多见之于表达黑人纯真情感的唱段中。

“爵士时代”的人物写照

美国文学里的黑人形象曾经很简单，不是滑稽而带奴性，就是贪欲凶狠，要么就是没有任何性格。从1852年《汤姆叔叔的小屋》起，黑人形象开始丰富起来。但在音乐戏剧方面仍只有内战前的“墨面艺人”：笨嘴拙舌的种植园奴隶和风流倜傥的城市奴隶。[③]而格什温这部歌剧却赋予黑人复杂而多面的性格。“这些黑人形象具备本民族一切属性，同时也获得了远远超出他们自己一个民族的普遍意义”。[④] 可以说，他们是美国20年代——“爵士时代”各种人物的具体写照。

波吉是个理想主义人物。他对生活的知足反映在班卓琴歌“哦，我什么东西都没有”里。他认为自己虽一无所有，但却“拥有”足以自豪的大自然。这正反映出当时美国人对现实的逃避，将精神寄托于性爱、宗教、艺术、大自然，以摆脱孤独感。但“鲶鱼巷”并非乌托邦，谁也逃脱不了异己的力量：“鹞鹰带着你的恶运，一直飞在头上”。（波吉：“鹞鹰之歌”）波吉要保住贝丝，却一再受到克朗等恶势力的挑战，他的在劫难逃是不足为奇的。

波吉又是贝丝的“救世主”，他这种基督教的博爱宽容思想，即所谓的“汤姆叔叔主义”，后来受到20世纪50～60年代黑人民权主义者的抨击。

---

① 《格什温传》，[苏]沃伦斯基著，陈敏译，辽宁人民1988年版。

②③ 《美国黑人音乐史》，索森著，袁华清译，人民音乐1983年版。

④ 《美国文学简史》，董衡巽等著，人民文学1986年版。

最后波吉决定去纽约寻找心上人,其寓意是人们对现代社会("鲶鱼巷")失望了,要寻求他们失去的"伊甸园"("希望之乡")。在那充满忧郁、伤感的布鲁斯七级音的尾声合唱《哦,主,我已上路》中,波吉渴望上帝为他引路。但面对"漫漫征途"(即漫长的人生)又不知何处是归宿。悲观彷徨正是格什温、海沃德那一代文学艺术的基调。

贝丝是一个充满矛盾的人物,既崇高又卑下。她以自己的色相与性感甘为男人的玩物和奴隶(贝丝:"干吗还要贝丝")。但只有与波吉生活在一起,才感到"活得正经"。她不仅是那个性泛滥时代的牺牲品,也是毒品的受害者。经常在可卡因中求得痛苦的解脱。最后浪荡子的欺骗使她的精神支柱倒塌。在商业主义的诱惑下,她与浪荡子出走。因幻灭而出走,这正是南方农业社会解体,黑人大量涌入北方大都市的一个时代缩影。

克朗,可以说是邪恶的化身。他又是"上帝死了"这种战后思潮中的一个典型人物。这主要表现在那首亵渎的、富有寓意的爵士歌曲"红发女"中。他要与上帝决一雌雄,要上帝听他不敬的狂言:他能以自己的性感与力量征服"让男人发狂地爱"的红发野女,同时借此向贝丝表明在这方面胜过波吉。这是战后性泛滥观念的折射。"红发人"的深层寓意出自西方的传统观念:红发犹大的背叛使红发人成了欺骗的象征。因而这里的"红发女"可能暗指背叛基督的犹大。由此推理:连基督都斗不过犹大,基督教还有什么力量可言?还是我克朗有力量。这一形象令人想起杰克·伦敦笔下的"海狼"——船长拉森,克朗也是尼采"弱肉强食"式的"超人"。

关于浪荡子这个人物,格什温说过:"浪荡子不是一个阴险的毒品贩子,而是一个幽默的、能歌善舞的恶棍,他可爱、可信,然而又邪恶。"他怀疑清教主义,信奉及时行乐的哲学。他那玩世不恭的思想与油滑的性格,反映在他那典型的纽约廷潘胡同流行风格的歌曲中。可以说这个人物本身就脱胎于廷潘胡同。

"并非如此"是一首满不在乎的、极其有趣的歌。他在歌中大胆怀疑《圣经》故事并不可信。尤其是法老的女儿(奴隶主)竟会去救摩西(奴隶),活了900岁的麦修彻拉竟能忍受没有性爱的生活,这两条更具现实意义。这支歌是那个否定一切的年代的强烈回声,是对正统思想的挑战。

在小说《波吉》中,故事结局不是浪荡子诱拐贝丝,而是贝丝同一群船工去了棉花种植园,这反映出海沃德回归农业社会、回归大自然的观念。歌剧脚本中这一改动在于表现"商业的诱惑和美国梦的欺骗",含义更深刻。

对故事中的黑人来说，浪荡子确实是北方佬的化身（只不过涂黑了脸），他也是工业化了的北方一味追求物质利益的象征。

塞蕾娜、玛丽亚、克拉拉，都是善良、正统的清教徒，有着强烈的“原罪”思想。她们无法容忍浪荡子歪曲《圣经》，故奋起捍卫教义的纯洁性，这里具有象征意味的是，塞蕾娜的“丢脸，这些罪孽”用的是正统的西洋唱法，以此来对抗浪荡子用油滑的廷潘胡同流行风格演唱的“并非如此”，试图给人“邪不压正”的印象。同样的对比也用在和克朗的“红发女”的对唱中。她们无法忍受浪荡子之流带来的现代文明与商业精神。

但她们所留恋的农业社会在工业化了的美国是永远不会再现了。她们处于文明的大门外，总感到孤独，只有忧伤与苦役与她们为伍（见塞蕾娜：“我男人已去”）。她们体现了第一次大战后美国南方的闭塞与落后状况以及保守的思潮。

文化因素的综合分析

戏剧结构——弗洛伊德的“力必多”　在作品中，性的问题的涉及面，大到全剧结构，小至一个意象、一件道具（如“红发女”和波吉那头山羊），介于其间的则是一些性爱场景。此外还有反映男女之间征服与欺骗等畸形关系的，如寓意式的“红发女”和杰克那愤世嫉俗的“女人生来没长性”。后者似乎在嘲笑“恋母情结”，却犹如警世恒言：小心女人，别让她们骗了你。因为西方历来有一种偏见：女人是魔鬼的造物，男人才是上帝的造物。这些都反映了格什温那个时代性观念对文艺的影响。

故事也正是紧紧围绕着贝丝与她的三个情人展开的，但那是三种不同性质的爱：同克朗仅是肉欲而已；同波吉则是有精神基础的；而同浪荡子就只是以物质利益为前提了。这三种爱的交替更迭推动了情节的展开，可以说该剧的契机与力量是“力必多”，即“性力”。故事主线是波吉与贝丝的爱情，经历了滋生→深化→升华→高潮→夭折等五个阶段，其间两个情敌造成过四次危机，前三次为波吉一一克服，将两人的爱情推向高潮。接着以贝丝情变出走为线索层层推进，直至波吉归来得知，情绪跌至悲观的低谷。因第四次危机未克，使终场呈开放型。

宗教典故——《圣经》引语的七个层次　黑人善于寓意宗教歌曲，影射现实。弗·道格拉斯说到黑人灵歌时指出：法老代表奴隶主，以色列代表黑

人民族(对格什温来说,波吉像是"一个涂黑了脸的……犹太流行歌手"即犹太移民的代言人),伽南("希望之乡")代表加拿大(或美国北方)。黑人还把耶稣看成是他们受苦受难的灵魂的化身。

20世纪20年代,H. L. 门肯曾把美国南部、中西部迷信的"圣经地带"讥讽为文化沙漠。那儿人们对《圣经》深信不疑(比较"丢脸,这些罪孽"),相信耶稣能创造奇迹(比较两首《耶稣医生》),认为人类已深深堕落(这是贯穿全剧的思想)。

海沃德早年辍学后担任过教堂职务,而格什温则出生于正统犹太家庭,故事中处处出现《圣经》引语、带有浓厚宗教色彩也就不难解释了。

作品中《圣经》引语可分为七个层次:

1. 仅提及专名:如"生命之树","希望之乡"等。

2. 经过改动的引语:如"我俩成一体"(《圣经》:"夫妻成为一体");"谁家里财宝多……可就怕人掏他的窝"(《圣经》:"钱多反不安心")。

3. 仅提及故事:如"耶稣正走在大海上面"。

4. 引证故事:如大卫、约拿、摩西、麦修彻拉。

5. 借用故事,赋以新义:玛丽亚诅咒浪荡子将有恶运,"凶兆清楚写在墙上"(《旧约·但以理书》);将"鲶鱼巷"比作罪恶之城所多玛和蛾摩拉;将飓风比作大洪水和"最后审判"。

6. 深层隐喻:雅各是美国黑人歌曲中最受推崇的英雄。波吉同雅各有许多相似之处:虔信上帝,腿瘸,流浪生涯(雅各仅短暂地流浪过);雅各是牧羊人,波吉是耍羊人。可以说波吉既是故事中黑人们的英雄,又是作者心目中的理想人物(格什温小名就叫雅各)。而雅各的不信上帝、生性好斗、凶狠憨直的孪生兄长以扫不又类似克朗吗!

7. 结构功能:"为恶必受报"这一《圣经》名言在故事中有强烈的暗示,甚至可以说整个故事的深层结构即这一思想串起。有三个"罪恶-良知-惩罚"这样内在的三段式:

(1) "鲶鱼巷"的罪感——黑人们在飓风中乞求上帝宽恕——飓风的惩罚;

(2) 克朗杀罗宾斯——飓风中救克拉拉——克朗为波吉所杀;

(3) 波吉杀克朗——波吉怕见死者——波吉被捕、贝丝出走。

文学手法——艾略特式的象征主义 飓风中那首六重唱《耶稣医生》这样唱道:"天父,你死于加尔伯利,我们正依靠你,我们正指望你,去征服

崎岖的路，我们正走在羊肠小道上”，“领我们走出那大荒原，领到那金色草原、银色溪流前”。这些祈祷词令人想起艾略特1922年发表的长诗《荒原》中类似的场景：两位信徒在刚复活的基督的陪同下去一个叫以马忤斯的小村子（见《新约·路加福音》），路途艰难，诗云：“这里没有水只有岩石/岩石而没有水，只有一条沙路/那路弯弯曲曲延伸到山中”。

两处的荒原多么雷同！同样是没有水和草、只有岩石和小道，又都有复活的耶稣引路。格什温的“荒原”很可能是受艾略特影响写出的，因为《圣经》中这一段去以马忤斯的场景并没提及路上有什么荒原。这一“荒原”意象中，有崎岖小道－天父引路－草原溪流等一连串表层意象，转换成深层，则分别成了恶运－信仰－新生等抽象概念，表明人们对现代文明社会的迷惑与恐惧，并渴望从宗教上寻求精神出路、以获得新生。

语言色彩——查尔斯顿的黑人方言　战后美国文学有一种反对斯文传统，运用美国各地方言及俚俗语表现地方色彩的倾向。虽然内战前“墨面艺人”的艺术中也用黑人土话，但那是漫画式的滑稽模仿。而该剧中南方查尔斯顿黑人方言却是海沃德与格什温到当地采集来的，既表现黑人文化低下，又巧妙地用以阐明教义及故事，产生了浓厚的乡土气息，并与当地民间旋律丝丝入扣。

脚本的语言特征可归纳如下：

（一）语音特点。（1）元音：有不少词表现出南方人的“拖腔”习惯，由一种“双元音化”的倾向造成。如卖蟹人叫卖时将crab（蟹）一词发成cra-ib，将sell（卖）发成se-il，在音乐上配以延长记号、保持音或上滑的假声（尖叫声），表现出灵活的音高概念。有时crab上还用布鲁斯七级音，加强其下沉力，然后再回到主音，使其更具效果；其余方音如：gal（girl）、gawd（god）、mah（my）、sho（sure）、brudder（brother）、kin（can）、jest（just）、git（get）、widder（widow）等。

（2）辅音：与美国多数地区不同，不发卷舌r，如sistuh（sister）；居于词尾的辅音连缀中常略去最后一辅音，如ole（old）；辅音同化，如leggo（let go），gimme（give me）；其余方音：nuttin（nothing），hab（have）等。以上差不多都有缩短音节的倾向，似乎方便了歌唱中的节奏的安排。

（二）语法特点。（1）双重否定；（2）主谓、单复数不一致；（3）其他不规范用法（举例略）。

音乐语汇——美利坚式的兼收并蓄　《波吉与贝丝》发端于百姓汇的

音乐剧传统,然而却是一部真正的歌剧。但其艺术根底仍深深扎在百老汇的土壤里。它那通俗的旋律乐汇是从20世纪初纽约一些意第绪语剧院里发展起来的,以犹太人、美国白人和黑人音乐因素相融合为特色,后来对百老汇的音乐喜剧和戏剧的风格产生了很大影响。《波吉与贝丝》正代表这一风格在1930年代发展的顶点,同时又代表了美国歌剧的新起点。在此之前,美国歌剧多是意大利或条顿民族风格的模仿之作。20世纪起,作曲家开始探索美国自己的民族音乐,尤其是爵士,这样才产生出具有本民族特色的歌剧,虽有过格伦伯格肤浅的《琼斯皇帝》(1933年),但真正开先河的还是《波吉与贝丝》。它成了两次大战间美国要求摆脱欧洲传统歌剧新浪潮的产物。

这种新歌剧被归之于百老汇、廷潘胡同的流行音乐与大都会、卡内基的艺术音乐二者相结合的所谓"第三潮流音乐"(美国作曲家冈瑟·舒勒杜撰的名称)。格什温则是这一潮流的先驱。

歌剧形式也是混合的,格什温说这一新形式是"歌剧与戏剧的结合"。除前述戏剧因素外,有些场次由对白推动剧情,类似话剧,还有它本身从百老汇带来的音乐喜剧格式,如野餐那场即是典型的音乐、舞蹈、对话三者的交替。

如同许多评论家一样,格什温自己也将该剧称为"民间歌剧"。他广泛运用黑人音乐素材:有世俗的、宗教的,甚至查尔斯顿街头小贩的叫卖音调。但不引用某一旋律,而是将黑人音乐的因素——如重复的短小旋律单元、一领众合的演唱形式、复杂活跃的复合节奏、原始的平行八度声部、灵活的音高概念以及黑人特有的嘈杂音色等,糅合到自己的写作中去,这样整部歌剧的音乐浑然成一体,而又不失其地道的黑人风格。宗教音乐主要指灵歌,民间音乐则是爵士和布鲁斯,也包括劳动歌、种植园式的歌曲,甚至还有廷潘胡同式的流行歌曲。

如波吉的班卓琴歌"哦,我什么东西都没有",内容幽默、节奏活泼,其形式可追溯到内战前"墨面艺人"的种植园歌曲,所用班卓琴则源于西非的二三弦琉特。格什温写这部歌剧时,正着迷于福斯特的这一类歌曲,后者那伤感、抒情的旋律正符合格什温的气质。这首带哲理性的歌曲由五声、七声交替,尤其是那多次出现的上行的大三和弦音型给人以积极、外向的愉快感觉。该曲是少数基本不用布鲁斯音的唱段之一。

至于布鲁斯与灵歌,虽然分别是表达世俗情感的独唱和宣泄宗教情绪

的合唱，但内容与形式往往不一定如此简单划一。没有真正的黑人民间布鲁斯，大多仅带有布鲁斯音（或在旋律、或在伴奏织体中），或听上去类似布鲁斯。即使比较欧化的唱段中也带有布鲁斯音，总谱上标为灵歌的仅有4首，这些灵歌也多带有布鲁斯音。这些无处不在的布鲁斯音不但统一了全剧音乐，也扩大了布鲁斯的情绪功能，不仅可表现忧郁，也可表现愤世嫉俗、讽刺以至生气勃勃的精神。

布鲁斯音、切分音及行走低音部（平行六度或十度的两个低音部）这些爵士因素是廷潘胡同流行曲的风格特征。这一风格充满商业气息、已是陈腐手法，但用在如浪荡子的“并非如此”中却别有一番情趣，既符合剧情，又符合这个角色的性格，同全剧音乐也吻合；而于严肃音乐之中用通俗唱法又给人一点异样新鲜之感。该曲的运用充分表明格什温标新立异的勇气。歌剧中不少唱段用了廷潘胡同歌曲常用的 AABA 曲式，但几乎没有一首用 AAB 这样典型的布鲁斯曲式。

除了运用黑人音乐素材外，格什温对欧洲歌剧本身的程式手段也作了改造。他说这部歌剧既不同于《名歌手》，也不同于《蝴蝶夫人》，是用现代乐汇的美国歌剧。如用了有音高的说白（tone-speech），其中一个典型片断是玛丽亚斥责浪荡子的那段独白；宣叙调基于黑人方音及语调；还有传统咏叹调，用对位的重唱，这些欧洲的形式都用了美国的音调；合唱多是源自犹太教的交替－应答式的，又类似非洲那种一领众合的形式（如葬礼歌“去了，去了，去了”），仅有个别例外（如：“哦，我坐不定”和“哦，主，我已上路”）；合唱在剧中所占比例很大，在一些场次中直接推进了剧情的发展，有点类似清唱剧风格；合唱中内声部常用类似非洲音乐的原始纯朴的平行进行（尤其是音阶式的），用了大量的平行八度，以及一些八度－五度－四度平行的原始奥尔加农（如齐提瓦岛野餐那场开头的合唱以及“哦，我坐不定”）、甚至还有齐唱的（如“必定升天”）；声乐唱法既有美声的、又有黑人“土”嗓子以及廷潘胡同式的通俗唱法；音调上多用富有表情的不谐和音及半音阶进行；配器极有效果，将场景气氛渲染得淋漓尽致，如对飓风作音画式的模仿描绘。

《波吉与贝丝》代表了格什温“一生所走过的两条背道而驰的道路——严肃音乐道路与流行音乐道路——的汇合点”。在美国乃至西方音乐史上，他是第一个在这样的严肃作品中普遍使用布鲁斯的作曲家，也是使爵士规范化的一位重要人物。在这部歌剧中，他首开先河地将黑人爵士活跃的

本性与现代专业音乐更多由意志主宰的创造性这二者融合了起来。同时也将原始与复杂这两种风格熔于一炉,使音乐具有强烈个性与经久不衰的魅力。

民俗场景——非洲遗产的音乐人类学考察　全剧涉及非洲风俗典仪的场景及唱段有十多处,其中有摇篮曲、哀悼亡灵、祈祷上苍、庆典娱乐、街头叫卖、诅咒符语、劳动号子等。虽然内容有不少是基督教文化的,但处处显露出非洲的宗教与风情,并强烈表现出音乐的功能作用。那些仪式决非纯粹是个人的反省,而是对美好社会的祈祷与希冀。下面拟用音乐人类学"田野工作"的方法"实地"考察一下几个重要的实例。

克拉拉的摇篮曲"夏日里"是典型的非洲式寓意歌曲,即隐喻式的或哲理性的歌曲,虽然形式上是欧洲传统唱法的咏叹调。它的非洲特点在于五声音阶的旋律,而歌中仅出现两次的七音都给人以下沉的感觉,造成布鲁斯的印象。

哀悼罗宾斯的场景里,塞蕾娜唱起"我男人已去",黑人妇女们有节奏地摇晃着,齐声以"啊,啊"的哭声应和,而塞蕾娜则像个"领哭者"。"哭声"以半音阶进行,而最后"哭声"以"近似的音高"向上滑,出现尖颤的假声(又是一个灵活音高的例子!),再加上其中下沉的布鲁斯七音,更有效果。妇女在葬礼中伴哭的现象屡见于非洲与中东各社区。该曲基于五声音阶,但因降了三级音,又有着布鲁斯韵味。

哀悼罗宾斯后,贝丝唱起了一支满怀希望、震憾人心的布鲁斯灵歌"火车已到那站台",像是一种葬礼后的祈祷仪式。用了一领众合的形式,叠句是非洲特有的那种简单短小乐句的反复,以连续敲击的节奏,逐渐演化成具有强烈原始气息的合唱。最后的节奏是非洲典型的不均分节奏(3+3+2),以其错开的重音与上方合唱及乐队的2/2拍组合成巧妙的复节奏。

杰克和众渔夫补渔网的合唱划船歌"路途遥遥方能到"犹如一支劳动号子,也是一领众合式的。他们合着节奏摇摆,如划船状,这是西非劳动歌的美国翻版。而西非劳动歌又是美国种植园歌曲的前身。该曲生动幽默,表现不怕困难、与天奋斗的精神;亦有为劳动提供配乐以提高工效的功能。音阶基于五声与七声的交替,三级音似有下沉感,造成布鲁斯印象。

齐提瓦岛的黑人野餐,是非洲黑人自发聚会娱乐这种形式的遗风。开场两只非洲鼓交叉击出纵向的三拍与二拍对比节奏,形成复节奏效果,这当中又有好几种变化,黑人们则在隆隆鼓声中载歌载舞。所用乐器除了口琴

及鼓外，均是非洲式的体鸣乐器，如括擦式的梳子、打击式的骨制响板、洗衣板和澡盆。在非洲人眼中，任何可发声的物体皆可用作乐器。在原始粗犷的气氛中，人们纵情唱起了“我想干啥就干啥”，接着又用土语发泄这种狂欢之情，这时出现了西方音乐中少见的5/4节奏(3+2)，类似非洲的不均分节奏，造成一种狂野蛮荒的气氛。正是在这种氛围中，浪荡子以他那廷藩胡同风格的“并非如此”向《圣经》发难。以后则全是西方的程序——独唱，二重唱及乐队。可以说这第二幕第二场是全剧音乐的一个缩影，表现出美国式的兼收并蓄。

塞蕾娜为贝丝驱赶病魔的祈祷“耶稣医生”也表现出非洲的传统：即妇女有在治病中演唱特定歌曲的职责。这里内容是基督教的，但演唱风格却是非洲的，即有音高的自由朗诵，如同念咒一般；旁边的人则以喊叫或选句插入或重复。同样有布鲁斯音。

面临飓风的六重唱“耶稣医生”也有非洲的风格。那是格什温采风的结晶。据海沃德回忆，1934年7、8月间，他们一起去查尔斯顿10英里外的福利岛与詹姆士岛原始的黑人区采风。亲眼目睹了当地黑人演唱灵歌时以喊叫点缀其中这样的非洲遗风。12个人在响亮而有节奏的祈祷中高声喊叫，起唱不同，主题音调也不同，合成一种清晰的节奏型。而歌词却淹没在原始的强烈节奏中。作曲家据此写成了著名的六重唱灵歌，在乐队以一个持续音伴奏下，以自由朗诵的形式产生出一种震憾人心的效果，是充满原始气息的向苍天的乞灵。

美学思想——现代浪漫派的趣味与理想　格什温给自己贴的标签是“现代浪漫派”。他认为“音乐中最重要的东西是思想与感情”，“音乐是一门感情的科学”。他的这部歌剧是典型美国情调的——既有百老汇与哈莱姆式的活跃、欢快与幽默，也有南方的忧郁、凄凉与伤感，以优美生动的旋律表现黑人的丰富情感。他调动了众多感情因素是要使音乐具有娱乐功能，即如他所说“歌剧应是娱乐性的——应包含所有娱乐因素”。

该剧反映了美国的社会现实，具有现实主义倾向，那是1930年代美国文艺的潮流。格什温说“几乎每一个伟大的作曲家都深深地影响着他那个时代。他们多少再现了时代。”而现代社会的弊病也在他的音乐中一一映照出来。人们常批评他的音乐过于甜美，旋律太短促而不流畅，宣叙调夸张而做作，乐思又重复过多。但他的缺点也正是美国社会的缺点。当时整个社会不是都沉溺于轻歌曼舞？那象征现代文明的汽车喇叭声不是同样短促

刺耳?人们的言语不也时兴夸张做作?而为使标语口号有效,又何在乎多次重复?

此外,剧中黑人往往用歌声来摆脱痛苦,格什温好用甜美的旋律宣泄内心的忧郁,由此看来,该剧似乎又有叔本华美学思想的痕迹,即艺术是摆脱人生痛苦的手段,是净化人类心灵的手段。

格什温还对现代美术有着浓厚兴趣。这是研究这部歌剧时应考虑的一个重要因素,可进一步从中探索格什温的审美追求。他广泛收集现代绘画作品,尤以法国画家鲁奥、德兰和西班牙画家毕加索等人的居多。而他们又多以黑人为主题,有表现主义、象征主义、原始主义等倾向。格什温自己也作画。据博特金说:"鲁奥的作品尤近于格什温"——即那种色彩浓郁、形体简化、线条粗实的宗教题材画,类似风俗性的玻璃彩画。《波吉与贝丝》不正是这样一幅"民间风俗画"吗?格什温在说到鲁奥时,鲜明道出了自己的美学观:"我喜欢不协调;直露令我生厌。新音乐与新美术的节奏是相类似的,都有一种伤感的力量和微妙的情绪。"这段话简直就是这部歌剧的美学概括。

(原刊《音乐艺术》1990年第1期)

4. 希望,回忆,重复:《图兰多特》新见

廖炳惠(台湾)

“还不就是那个童话? 巴拉契,连我自己都讲腻了,你讲讲余后的情节吧”。(Gozzi 1989:133) 故事讲的是,图兰多特公主迫使她的求婚者猜三个谜语,猜不出的就要被处死。鞑靼王子卡拉夫不愿相信他从前的老师巴拉契所讲的这个故事。王子见到图兰多特画像之前,一再将这个故事斥为愚蠢荒谬、毫无意义。但后来他为公主的美丽所打动,以至想要重蹈其他王子“愚蠢荒谬”之覆辙,“为这样一个嗜血女人献身”。现在,卡拉夫以及大多数观众都知道这个残酷公主的故事仅仅是个童话;然后当面对公主画像之美或这部歌剧的宏伟场景时,童话突然变得比现实更加逼真。正是这种不由自主的重复欲(repetition compulsion)——不由自主地想要恢复有关其他文化的某些不可思议的古老神话——才使普契尼的《图兰多特》经久不衰。

让我们先研究一下卡拉夫上述言论,然后再探讨克尔恺郭尔关于“不由自主的重复欲”的说法。“还不就是那个童话?”表明这个故事已为卡拉夫所熟悉,巴拉契一讲,他就听出来了。这个故事正在被重复,然而“讲讲余后的情节”暗示卡拉夫想要或至少希望听老故事的不同说法(他可以毫不费力地回想起老故事来,他自己也的确讲过无数遍了)。很奇怪,原作者卡洛·戈齐笔下的卡拉夫在这里要“有差别的重复”。在这层意义上,他很像普契尼,后者竭力要借助一部新式歌剧神话来重构意大利的形象,但最终也只是重复了古老的神话。我认为,这些古老神话所牵涉的问题是女性与“他者”(Other)[见译注]的合二为一。因而刘氏这个人物(对普契尼及其脚本作者们都是新的)反映了蝴蝶夫人与咪咪等早期形象。

在分析普契尼的《图兰多特》时,我们立即想起了现代欧洲哲学中有关

重复的三种范式:即尼采、克尔恺郭尔和弗洛依德的不同的重复观。尼采将重复的欲望当作英雄性的标志,似乎相当于普契尼在歌剧中计划将戈齐笔下的卡拉夫重塑成一个帝国(中国,或普契尼的意大利)的拯救者。弗洛依德的观念是,重复成为一种象征,一个由精神创伤所造成的行为过程,而非精神创伤本身的作用,这对于理解普契尼的改编手法是有用的。但就本文目的,克尔恺郭尔关于希望、回忆和重复之间的差异是最有启示的:

> 希望是抓不住的娇女;回忆是此刻绝不令人满意,但仍美丽的老妪;重复是绝不令人生厌的爱妻,因为人们仅仅厌倦新的东西。人们永远不会厌倦旧的东西,家有旧物,当会快话。只有这样的人才真正快乐,因为很快你就会对新事物生厌。希望需要有青春活力;回忆需要有青春活力;但努力去重复则需要有勇气。只会希望的人是懦夫;只会回忆的人是沉迷感官之徒;以意志推动重复的人则是男子汉,重复愈有力,为人愈深刻。(Kierkegaard1983:132)

克氏在《重复》一书中用了性的类比——若非滥用,则可以说既是性爱的、又是性歧视的类比——来讨论重复的含义。此书以一个青年诗人的故事开始,他鼓不起勇气去接受自己婚姻的可能结果。诗人达不到自己婚约的伦理要求,终于放弃在伦理领域里新生(和重复)的希望,他的良师益友康斯坦蒂乌斯在审美领域里也这么做了。故事以康斯坦蒂乌斯宣布第三种重复(新生)——在宗教领域里的重复(新生)——而告结束。对克氏来说,人格的统一(他显然理解为男子汉气质)只有在宗教领域才能达到,这是第三种重复模式,能使上帝在人身上再生,并将永恒引入现时、因而赋予过去以意义。在第一种重复模式中(即在伦理领域中爱与新生的模式,上述引文介绍了这一模式),青年诗人与他爱人("可恶的引诱者")之间的关系结束在失望与厌倦之中。在审美领域中的第二种重复模式其遭遇也不见得好些。显然只有男性上帝在其儿子身上的再生(即第三种重复模式)才可能是最终完美而又深刻的重复模式。当然,克氏在发现"官能只是理性的初阶"这一真实意义时,只是附合了从柏拉图到黑格尔的西方哲学家,但他的话语更吸引人,充满生动的意象与隐喻。许多批评家讨论了现代性和性征、重复和压抑,以及在表现其他种族、重新图解社会问题时对妇女形象的运用和滥用等问题(突出的如雅克·德里达,1979 年,等等)。下面我想根据克氏上述类比来探讨《图兰多特》,将其看作一个文本,通过叙述现代之前的

他者，该文本既展现了、又取代了本国（此处指意大利）紧迫的问题。

普契尼在修改戈齐原本时，将自己对意大利的希望和担忧投射到一块遥远的土地上，因而试图为现代意大利构想出一个新开端。结果，他的《图兰多特》成了一种有差异的重复，一种修改和一种置换。这是批评家几乎未触及的一个主题。我在早先一项研究（1990）中曾提出过，可以把卡拉夫看作一种力量，它不断以有差异的重复这种策略去利用或压抑“他者”的声音。现在我认为这部歌剧力图涉及现代性和［民族］认同的内部危机。这部歌剧中的幻影——中国古代的罗玲公主——实际上具体反映了普契尼对意大利不能同过去决裂、不能展望一种新型的现代民族国家的焦虑和愤怒。我并不是说，普契尼是一个早期的法西斯分子或如同托斯卡尼尼的女儿瓦丽所说的“亲德分子”（转引自 Sachs 1987：102），虽然人们当然不可能不知道普契尼的这些政治问题（Sachs 1987）。这部歌剧最有意思的是普契尼怎样鼓励他的脚本作者对戈齐原剧作重大改动，从而创造出一个不同的文本，以性别、种族、阶级和民族主义等问题，同原剧中爱情征服一切、人人都是爱情的奴隶这样一种浪漫故事形成对比。处于希望与回忆、爱情与牺牲、胜利与失败等令人困惑的矛盾心理交织之中的是刘氏。同代表“希望”的图兰多特相对（她的第一个谜语的确是关于希望的，在戈齐原剧中则是关于太阳），刘氏被描绘成一个来自过去的、回忆的女人。她也是普契尼出人意料地接受、部分地认同的一个人物，因为他意识到自己有生之年已无法完成这部歌剧。

那么按照克氏的说法，我们尽可以将《图兰多特》看作一个从希望转移到重复的故事，看作“娇女”变成“爱妻”，从而使勇敢男子卡拉夫能意识到第三种重复模式（即父亲在儿子身上再生，父权的传授）的一个文本。刘氏作为回忆的人物处于希望与重复之间，以某种方式被压抑着，但依然以一个“镜化的”他者形象（a “specularized” Other）再现，促使我们超越镜像（specular）结构去思考，并将她同其他受压迫的或无发言权的人联系起来。（“镜化的他者”见 Irigaray1985：133－4）歌剧的主要故事，希望与重复的故事，正在歌剧院里不断被重述，因为观众渴望歌剧成功与得到赏识这样的圆满结局，他们希望听到这部歌剧一遍又一遍地完美重复。如同《阿依达》或《塞密拉米德》，《图兰多特》是一部分曲歌剧，是歌剧伟大传统中已证明自己超越时代的最后一部杰作。人们甚至可以在《阿依达》和《图兰多特》成功的基础上将歌剧界定为一门回忆和重复的艺术——当然是有差异的重

复,因为观众着迷地看到自己认为著名的场景得到重复,甚至他们利用自己对从前演出的回忆加以比较,也是重复。

然而,就普契尼而言,我们还必须加上重复的另一层含义,如雅克·阿塔利在《噪声:音乐政治经济学》中所阐发的。因为普契尼不仅处于一个创新的录音时代(此处再参见《新哈佛音乐辞典》"录音"条),而且他有意在自己的歌剧中重现异国旋律。他的艺术是进行重复的时代中的重复艺术,我认为又是一种音乐精心制作的艺术,记录并重新利用扩张和殖民化这样一个特定历史时期(即帝国时代,如埃·霍伯斯鲍姆所著[1987]标题所称)中的"他者"。普契尼运用了殖民主义语言来讲述自己对科文特花园歌剧院的"征服",并如迪盖塔尼和萨克斯所说,他强烈受到意大利复兴运动的影响,后来某种程度上又为墨索里尼法西斯运动所左右。"让我们期待德国人来整顿秩序",据说1914年夏,第一次世界大战爆发前夕,普契尼曾对义愤填膺的托斯卡尼尼如是说。(转引自 Sachs 1987:102)贵多·玛诺蒂声称,1924年,普契尼说过下面的话(虽然引文不可能逐字抄录,但听上去仍然可信):

> 我赞同一个强大的国家。从前的戴普莱蒂斯、克里斯皮、吉奥利蒂这一类人合我之意,因为他们发布命令而非接受命令。现在墨索里尼已阻止了意大利的崩溃……德国曾是治理得最好的国家,应是别国的楷模。我不信民主,因为我不相信教育群众的可能性。那就像竹篮子打水一场空!没有昔日德国俾斯麦和今天意大利墨索里尼这类铁腕人物领导的强大政府,就总会有将自由解释为放纵的人们无法无天、毁灭一切这样的危险。那就是我成为一名法西斯分子的原因:因为我希望,为了国家利益,法西斯主义将在意大利实现战前德国国家那样的模式。(转引自 Sachs 1987:104)

也许,普契尼是这等政治依附中一个太明目张胆的例子,太轻易反不能让人确定。但这里使我最感兴趣的是,普契尼在修改戈齐原作时如何将自己那个时代的问题投向另一个空间、时间,而不是已植入他的音乐话语中的东方因素。爱德华·赛义德已在其他作曲家、理论家——如莫扎特、瓦格纳、威尔第、托斯卡尼尼、古尔德、曼·阿多诺和福科——那儿发现了东方因素。当然赛义德通过阐释(如他最近的著作《音乐阐释》[*Musical Elaborations*,1991]的标题所示)有关东方的表征而一再重申了文化-政治边缘性的情感体验;他有说服力地将我们的注意力引向[东方]遭歧视与歪曲的历

史。但是赛义德假定存在着两种压迫体制——帝国主义和父权制——并指出二者相关的方式，从而唤起一种完全赞同那些基本概念的“体验”，如詹姆斯·克利福德（1988）、荷米·巴巴（1993）等许多人所指出。因此像《图兰多特》这样一个文本需要重新研究，不仅按照隐喻或换喻、帝国主义的父权制，也按照“多层转义”（poly tropes）以及西方的现代性危机。这个文本可以重读，看作属于克里·邦吉所谓的试图转移并开始于他处的“异国情调构想”；也可重读作一个分裂的文本，因其内在矛盾和模棱两可而促使我们重新阐述“知识的总合，按照反总体化（totalization）的‘他者’的能指特性的角度——即不会同样地重复，亦即出身不利（minus-in-origin），那足以打乱对权力与知识的估计，产生其他属下（即下层群体）意义的空间。”（Bhabha1990:312）这样重读，诸如下列问题就很关键了：怎样去描绘政治流动（political mobilization），同时又不诉诸于本质性的非历史的身份认同；怎样去描述人类的能动作用，同时又承认其语言、文化的限制因素；怎样将想象和无意识结合到社会行为的研究中去；怎样承认差异，并使区别的过程成为政治分析的焦点，但又不归结于不相关的多重解释或像阶级、受压迫者那样的涵盖分类；怎样承认人们所讲故事的偏颇，然而又依旧讲得令人信服。

普契尼在致他的脚本作者阿达米和西莫尼的信中不断要求他们修改席勒对戈齐原剧的改编本。结果，两位脚本作者对该歌剧情节的有关贡献大多是由普契尼指定或受影响而作的。最明显的改动是群众场景的变化。在戈齐原作里，群众由女奴、太监、士兵、祭司以及刽子手组成。但普契尼则需要一群“无家可归”的中国人，易于控制，显然也需要领导和指引。他们很像第一次世界大战后的意大利人，正期待着自己的领袖墨索里尼（DiGaetani1987:43）。然而最关键的修改是阿代尔玛这个人物，她是鞑靼公主，图兰多特的爱奴，在戈齐本子里这个角色试图操纵图兰多特，但未成功。普契尼用刘氏取代了她，刘氏是一个鞑靼奴隶而非公主，在她假想的祖国——中国，她也是个“异乡人”。即使刘氏顶着中国人的身份，其他中国人也不承认她为同胞。因此她成为边缘交往中一种模棱两可的因素，这种因素对假想的社群如何接纳成员、确定国籍的标准提出异议。刘氏这个来自无法辨认的遥远过去的“两边不搭界”的人物，从鞑靼漂泊到中国，永远是一个异国人和被视为异己的人。她是一个被王子回忆的人物，但不为王子所接受，甚至不被王子所拯救。可是很奇怪，她担当了中间人，通过自杀萦绕在活着的人们的心中，使图兰多特和卡拉夫结为连理并成为王位继承人。

在戈齐原剧中,阿代尔玛操纵别人,非常活跃;在普契尼歌剧中,刘氏则必须牺牲自己来保护其主人的神秘身份。两个角色的相悖很有意思。初见卡拉夫,阿代尔玛就认出他是自己在鞑靼的一个仆人,曾在那儿干"最卑下的活以养活父母",同时竭力逃避篡位者——"野蛮的卡里兹莫苏丹"对他所进行的秘密搜捕。然而,在普契尼歌剧中,主人与奴隶的角色颠倒了,刘氏比较消极、无依无靠、可怜绝望,是典型的普契尼式女性人物。刘氏丧失了自己的社会和性别优势,只能在一种"镜化的他者"的反映结构内起作用,无可奈何地作一个忠顺的保持沉默的人,以牺牲行动感动图兰多特这个仇视男人的残酷公主进行自我改造,使她成为一个"可接受的"爱妻——也的确成了一个可爱的妻子。

另一处大改动,巴拉契和阿代尔玛合并为刘氏一人,包含在性别、阶级、族群性和身份方面对戈齐原剧的关键修改。巴拉契作为卡拉夫从前的老师、斯奇里娜的丈夫,在卡拉夫父王帖木儿不在时担当起父亲的角色,在全剧中保持着自己的尊严和权威,甚至赢得图兰多特的尊敬。而代替他的刘氏只是一个无发言权的年轻女奴。不像戈齐剧中的巴拉契有故事也有往事可同卡拉夫分享,刘氏只能暴露自己的身份是陪伴被废黜的帖木儿冒险去中国的下贱奴隶。巴拉契在戈齐剧中最后得到奖赏,而刘氏却自戕,以此让主人知道她不会背叛。因而普契尼及其脚本作者操纵着性别方法,把刘氏描绘成一个为正义事业而死的、软弱而令人钦佩的女人。戈齐的帖木儿据说是独自一人作长途跋涉,但在普契尼本子中却是个无自卫能力的盲人,完全依靠刘氏。这些改动使刘氏成为令人钦佩、又令人可怜的人,就像咪咪和蝴蝶夫人那样。刘氏赢得了我们的同情(虽然我们心里不是没有矛盾),她完全是普契尼式的女主角,因而她同父权制的同谋关系可以进一步抑制另一个女人(即图兰多特)的镜像结构。对巴拉契的性别、阶级和身份的重大改动进一步再现了社会与性别问题,即父权制的制度。

刘氏初遇卡拉夫时,回忆起卡拉夫当初在宫廷中如何对她亲切微笑。后来刘氏以一首动人的咏叹调"老爷,你听我说"(Ascolfta Signor,改编自一首传统中国民歌,是有关重复的极好例子),请她主人在为图兰多特献身之前三思而行。此刻回忆起过去,但回忆失去控制:过去和对过去的回忆现在对王子没什么区别。如克尔恺郭尔清楚所知,回忆这个来自过去的美妇仅仅诱人却长久不了。卡拉夫暂时为刘氏的恳求所打动,但仍阻挡不了他赢得新娘和帝国的希望。那一笑激起了甜蜜之情,却也以重复的形式受到约

束:过去笑过的人现在不能再笑了,卡拉夫凄惨地说。刘氏作为一个无可挽回的逐渐消失的回忆人物,并非不像中国古代的罗玲公主,这位女祖先缠附在图兰多特身上,要她回忆一位外国王子曾经如何对待自己并以杀死求婚者为自己报仇。刘氏和罗玲公主被当作人质、奴隶;她们都是在异国自杀的——虽然原因不同。很奇怪,如帖木儿所说,她们都以过去冤魂的形象反复出没。她们都回忆,但最终都未能实施自己的历史权威:她们渐渐消失在幻影中,置身于历史之外。

刘氏和罗玲公主的名字未见于戈齐的本子里。据说普契尼对她们名字的声音效果很感兴趣,刘氏听起来比阿代尔玛更中国化;罗玲公主完美地为歌剧中的中国以及无法把握的中国的过去增添了一种神秘感。然而,普契尼在创造这些回忆中的、逐渐消失的人物时,也表达出一种摆脱过去负担、重塑新的自我的意识愿望。普契尼在他最后的岁月里,尽一切努力避免"面对历史曾刻不容缓地提出的问题"。(Tintori 1980: 196)而且既然从欧洲的立场来看,中国是一种无特指的地方(nonplace),无特定的身份认同(nonidentity),那么中国很奇特地有助于这样一种现代性,所有地方和认同都可以与之互相置换。那么普契尼修改戈齐本子的核心就是创造自我的、制造新起点的现代主义构想。那就是卡拉夫为什么不得不对刘氏的话充耳不闻,不得不破除罗玲公主及其权威的神话,不得不成为中国未来继承人——重新开始一切——的原因。福科提出,现代人并不离开原地去发现自我、自己的秘密以及自己隐藏着的真理;相反,他们"力图创造自我"。他接着又说,现代性"迫使人们面临在另一个不同场所塑造自我的任务",(Foucault1984:42)这另一个场所,诗人波德莱尔称之为艺术,普契尼则称之为歌剧。

按照这样一个现代主义的创造自我的构想,刘氏和罗玲都必遭抛弃,因为她们是顽固反对中断(历史)的过去时代的人物。福科在《知识考古学》(Foucault1972:4)里提倡,为了中断历史的缓慢发展,迫使它进入一个新时代——这个时代切断了历史同其经验主义渊源及其原动因的联系,清除了历史的想象的同谋关系(complicities),现代史学家必须"将历史分析从探索沉默的原初,从永无休止地回溯最早的先驱,引向对新型的合理性及其各种效果的探索"。造成这一置换和变形的人是卡拉夫,他解开了谜底,从而驱除了图兰多特拥戴为"女祖先"的邪恶的报复精灵罗玲公主,这样将图兰多特及其人民从历史的专制下解放出来。驱邪的场景在戈齐原剧中未出现,

在戈齐的本子里,图兰多特非但没有被一古代精灵“缠附”着,而且还是一个骄傲但充满爱心的人。在图兰多特向宫廷揭示了卡拉夫的身份从而击败他后,她承认自己“不正当地赢得了这场考验”。她宣布,“让世界知道,我无法干不正直的事。也让人们知道,你的优点和宽宏大量已经软化了我的心。”为防卡拉夫自杀,她让步了,“活下去,卡拉夫!图兰多特是你的新娘。”然而普契尼和他的脚本作者扭转了她的正直、独立和人格,将她重塑成一个莎乐美式的人物,残酷、虐待成性、不尊重生命。重塑图兰多特具体反映出普契尼本人对意大利历史上未能成为现代民族国家的焦虑心情。换言之,图兰多特成了特定的历史失败的代名词:意大利民族主义的思想意识未能产生出自己的历史,因而无法响应这种意识对现代性与身份认同的内在感觉。

普契尼连连写信抱怨几乎令他窒息的平庸气氛。他想要逃脱,世界其他任何地方的生活可能更有秩序、更愉快。如1920年12月11日他在致海外友人的信中写到:“这儿意大利的生活很凄惨。战败的维也纳胜过获胜的米兰一百倍?!!”他在另一封信中又写到,“莱茵河那边更好一些”。同时,他力图读完戈齐的故事,但正如他告诉自己的脚本作家们那样,中国既迷住了他、又令他感到失望。有一度他决定放弃:然而,他简直无法从心头赶走这一异国主题。他催促阿达米和西莫尼改写戈齐的本子,使之适合自己的音乐,他承认是适合“已经作好了的音乐”。他为《图兰多特》所写的音乐就这样引发了对戈齐本子的修改。不像他的早期作品,《图兰多特》有许多合唱场景,人民场景,在这些场景中,人们表达了渴望出现强有力的人物的心情,他们向卡拉夫致敬,尊奉他为太阳、光荣、自己的救星。巴利巴尔最近说过,现代民族形成的基本问题是“制造人民”。确切说,“是使人民不断制造自己而成为民族共同体……制造统一的效果,藉此在公众的眼光里,人民将表现为‘一个民族’,即作为政治权力的基础和起源。”(Balibar 1991:93,94)在前两幕里,中国群众(如我已提出,那在戈齐本子里没有)被表现得漫无目标、混乱不堪。他们载歌载舞,似乎欣赏斩首的场面,但他们也悲叹其之残酷,并质疑公主是否有权力将中国变成如此一个嗜血的国家,宫廷大臣炳、庞、彭是中国人,不像戈齐笔下的四个大臣来自中东各地。普契尼采用这些人物形成三位一体,以几分行家的方式对图兰多特所造成的问题作出一致反应。如斯坦贝所提出,他们的行为如同现代官僚。他们干着自己实在不愿干的事,除非形势改观,否则他们打算引退。人民、大臣、内阁成

员、太监、侍从——甚至皇帝阿尔图姆——意识到卡拉夫是拨乱反正、统一人民的恰当人选，他们大声唱着，先重复茉莉花主题，这一主题原先联系图兰多特，然后重复皇帝主题，庆祝卡拉夫——王位新继承人、新秩序的创造者——的胜利。

以合唱重复“茉莉花”这首著名的中国民间曲调，先是将其结合到卡拉夫的爱情主题，然后结合到更大的皇帝主题之中，后一主题同卡拉夫密切相关，因为皇帝已称他为“我的儿子”，如通常那样，有差异的重复是音乐创作中的一个主要因素，可使一个乐思或一个人物的再现能够听得出。然而，卡拉夫以有差异的重复的策略利用“他者”并将其同化。如在解谜场景中，他重复图兰多特的乐句、将其变形成爱情主题。然后他反过来请图兰多特解开一个谜底，以此重复谜语主题。这样，在重复过程中，图兰多特的厌世谜语动机变成了爱情动机，这一爱情动机后来将揭示图兰多特不由自主的重复（和复仇）欲的逻辑，以此取代公主控制局面时的解谜动机，进而在音乐中占据主宰地位。这种有差异的重复的又一个例子是咏叹调“今夜无人入眠”（Nesseun dorma），将公主的命令“今晚北京城里谁也不许入睡”，重新塑造成完全不同的形态。利用图兰多特的话反对她自己：她想到将屈从，将接受卡拉夫为丈夫，因而感到苦恼。回忆一下克尔恺郭尔三种重复的艺术，爱情与婚姻——第一种重复模式——不仅导致伦理领域中的和谐，也导致公主因为当之无愧的“儿子”（卡拉夫）而获得新生。换言之，第一类重复变成了第三类重复。

在戈齐原剧中，图兰多特原谅了阿代尔玛，给了她自由。她甚至求父王“更宽大些”。皆大欢喜的结局中，谁也未遭忽视；事实上，卡拉夫不仅赢得了图兰多特，也听到了好消息——他的臣民推翻了反叛的篡位者，并为他保留着王位。然而，在普契尼本子里，只有“儿子”（卡拉夫）的光荣以重复——合并（absorption）的形式得到庆祝，这种形式强调爱情的作用是能够引导人民走出黑暗的新的统一力量。皇帝、爱情两主题加强时，公主动机渐渐消失，以此表明新秩序的建立，这时这位曾咄咄逼人的女性人物被驯服了，变成了一位合意的爱妻。这一主题的重复，建立起男性的合理性，同时在重复过程中，茉莉花主题渐弱并逐渐被取代。

重复不是回忆。一旦一种新秩序以重复形式建立起来，就不需要回忆那一重复中被压抑着的东西，即历史和女人。事实上，整部歌剧里，女性人物总是同重复相关，或按照重复来界定的，即不断地探索一种能确保更新或

重新开始的有关存在与意义的特定模式。就性征与种族的交叠来看,女人是“他者”,她们不是被吸纳、就是遭摈弃。(蝴蝶夫人是遭摈弃的这样一位“他者”女人。)然而,就性别和种族被吸纳和遭摈弃的政治而言,刘氏是模棱两可和中间状态的一例。批评家已经在挑普契尼及其弟子阿尔法诺的毛病了,因为他们两人在歌剧最后场景中未能包括刘氏的一些音乐,因而无法以此提醒我们人类所付出的代价。普契尼的确在自己的遗嘱中回忆了刘氏,并指示:首演时应由指挥向观众宣布,作曲家本人死于他写完刘氏的送葬行列音乐之际。他可能想以此姿态向观众表白,作曲家部分地把自己认同为刘氏。

接下来该作结论了,可是关于普契尼对刘氏的模棱两可的态度还有几个问题;刘氏为什么必须死?必须消失?难道是为了不让这个来自过去的美妇人再回来缠绕活人?或许同歌剧传统中“女人祸水”的观念有关?或甚至同音乐学中对女性、弱者的担忧相关?(Clement 1989;McClary 1991)那么普契尼为什么要在最后一刻回忆刘氏呢?这一既摈弃又回忆的相抵触行为,就普契尼的修改构想而言给人们什么启示?重复和压抑(对他性别与他种族的压抑)二者不可思议的重合又给予人们什么启示?

朱莉亚·克里斯蒂娃在其对弗洛依德的《恐怖》(Das Unheimliche)引人注目但不可思议的阐释中指出,“他者即是我('自己')的无意识。”因为“第一步先将不可思议的奇异性从外表去除,那是恐怖所在之处,并将奇异定位于内部,不是在被看作自我的熟识的内部,而是在有潜在的奇异性、被认为属于(超越其想象的起源)不合理的过去这样一种熟识的内部。”她指出,异邦人“既非一个种族,又非一个民族……不可思议,奇异性即在我们之内:就我们自己而言,我们也是异邦人,我们是分裂的”。(Kristeva1991:181,183)刘氏之所以永远是异邦人、出身不利的人(minus-in-origin),而又是一个“移情”人物(通过揭示她那动态的他性以及对他者的无条件之爱,使图兰多特解脱了过去的负担而成为仁爱之人),上述说法也许是一种原因。普契尼入迷似地创造,然而又摈弃了刘氏(以及罗玲公主),他也许已渐渐意识到,刘氏不是神话里比喻和表征的简单产儿,而是对于我们,或在我们中,她是一个陌生人。因此在刘氏身上也许有一种不同来源的现代性。不是把现代性看作西方所独有的一种文化事项(event)——西方本身是分裂的、多重的——我们也许要探索这样一种可能性,即现代性同殖民遭遇的混合而不平衡的结构有关:即承认他者中有自我。

原文参考文献(略)

(原文刊 Musical Quarterly 1993/1)

译注:

"女性与他者"是本文的一个主题。"他者"是西方人假定的一种哲学概念,他们认为在"外部那边"存在着另一个世界,同"这里内部"的"我"相对,这个"外部世界"即"他者"。通过了解"他者"和"我们"之间的同质性循环(即"认同"),从而认识西方的"自我"。这一概念源于黑格尔的"二元对立"以及现代结构主义中的"要素的区别性特征"。后者意为:单独的要素无意义,意义取决于两种要素的对比所产生的差异之上。正是在这种意义上,非西方是作为西方的"他者"而存在的,文本需要与非本文的差异,以便通过这种差异来认识自己。(见《文化与文学》,国际文化出版公司 1993 年版)如本文作者所言,普契尼在《图兰多特》中,以中国来认同意大利,是一种"异国情调构想",目的是"在一个不同场所来塑造自我",但"他者即是我(自己)的无意识","他者中有自我"。

按照后结构主义(或称"解构主义")的说法,女性、第三世界(包括中国)是一个"边缘性"话语(如本文中"东方的文化 - 政治边缘性"),同男性、第一世界(西方)等"中心"形成对比。这里"女性"是一种隐喻、术语,是社会的产物,不具有真正的自然意义(如英文中"性"往往用 gender,而非 sex),仅仅是"非男性"、成为与男性相对的"他者"。(参见同前)近年来西方民族音乐学也有一些论著专门讨论他者与女性问题,认为"有重要的'差异之处',如性别、年龄、生理 - 心理障碍等,超越了所谓的民族界限"。即社会中非主流的因素皆可为他者。(见"人类学与通俗音乐研究中的'他者'",刊《民族音乐学》[Ethnomusicology]1990/3)本文则以普契尼剧中的刘氏为例,提出"女人是'镜像',以此反映男性的主体地位(主宰,以及比喻作'男性'"),从刘氏——女性的他者身上看到了自己的现代特点。

此外,本文还援引了法国后结构主义者德里达、福科、克里斯蒂娃等人的思想,尤其是多处引用了福科的著作和用语,如"话语"(discourse),知识与权力,现代人的自我塑造,历史与现代性等。

(译文刊《音乐学术信息》1998 年第 2、3 期)

第十三章　多元文化的音乐教育

多元文化或世界音乐的音乐教育是受音乐人类学长期影响的一个领域(另两个领域是音乐生活与音乐创作)。这种音乐教育的形成还有其移民的现实基础:如始于北美殖民地时期的美国移民史,使它成为一个多民族的国家——西欧和中欧白种人、非洲黑人、南欧与拉美人种、东欧人、亚洲人,加上本土印第安人;其他国家如英国,除英格兰人及凯尔特人(苏格兰与爱尔兰)外,还有南亚、非洲及西印度群岛诸人种。面对诸多少数族群,即亚文化群体,国家必须加以重视,并从各方面——包括文化方面——加以协调,以维护国家统一,政治稳定。此外,多元文化的音乐教育也是后现代思潮的差异观、多元观、边缘观、认同观(identity)的反映。

1. 多元文化的音乐教育

自1950年代以来，英国接纳了大量的海外移民，尤其是来自西印度群岛、巴基斯坦和印度的移民，到1960年代初，移民比例已高达3%，以至有些社区学校中移民儿童占很高比例，伦敦等大城市甚至开办了一些移民儿童的学校，就音乐教育而言，以前扎根于英格兰、苏格兰、爱尔兰和威尔士民间音乐的教学内容，面对这样一种多文化格局就显得不够了，于是在音乐教育中引入移民文化便是顺理成章的了，这也成了文化认同，以及文化多元主义的象征。

1950年代恰逢西方民族音乐学的兴起与发展，这正为上述需要提供了理论和方法上的依据，而后来第三世界的艺术以巡回演出、艺术节、讲座、乐器演奏班和国际会议等形式频频出现于英国媒体，逐渐形成为一股强劲的力量，为世界音乐进入学校营造了一种社会气氛。于是在1980年代，“多元文化背景中的音乐教育”这样一种新概念便应运而生了，它的首倡者是英国民族音乐学界的泰斗，已故的约翰·布莱金（John Blacking，1928～1990），他的基本思想可归纳如下：

（1）世界音乐的教育有助于扩展学生的听赏范围，使他们乐于接受各种不同文化的音乐；可以防止民族狭隘心理和欧洲中心论；可以让孩子们感受到外部还有更大的世界和更丰富的体验，这样的音乐教育与其说是让移民儿童感到学校如同家里，不如说是让英国孩子意识到他们移民邻居的历史和文化传统，音乐教育有责任传播世界各民族伟大的文化传统，尤其是第三世界的，不能把他们的移民文化单纯地当作为欧洲的小传统。

（2）世界音乐的教育强调新的艺术体验，从不熟悉的文化中接受音乐启蒙，因为孩子们往往对熟悉的音乐声熟视无睹，不认真对待，这样从巴厘

佳美兰木琴、非洲可拉琴和印度锡塔尔琴学习音乐,要胜过从英国流行歌曲和电吉他的学习。

(3) 世界音乐教学中不应有双重标准,如西方艺术音乐是"严肃的",非西方音乐只是"玩玩的",所有文化应一律平等,在审美价值上无优劣之分。教学中不应涉及政治争端,也不应强调文化界限,虽然移民作为少数民族会强调自己的文化传统,以此改善自己的状况和地位,但是主张多元文化的教育其目的只是在于否定单一文化的格局及其教育体系,加强多种文化的定型,不宜过分突出某一文化,而应强调人类文化的多样性和独创性。

(4) 世界音乐的教学应先掌握技术,才能欣赏,之后应能比较不同文化的声音,不仅是音色、织体和音阶体系的比较,还有不同的社会背景以及音乐作品相互关系的比较,音乐元素在不同的文化背景中有不同意义,节奏、旋律、调性、和声等不是绝对的分类,如非洲击鼓的例子,我们往往强调其节奏特点或击鼓所传达的信息,实际上鼓在非洲亦是旋律乐器,其复杂的多节奏是一种复调,一种诗歌,一种电报码,若要教非洲音乐,上述重要的传统是必须理解的。

(5) 世界音乐的教学也应强调各个文化中作曲家和表演家个人的贡献,他们在各个社区之被承认犹如巴赫在莱比锡,贝多芬在波恩,舒伯特在维也纳被承认,学校应有世界各民族的音乐表演者的访问演出和教学。

(6) 布莱金还把世界音乐的教育提高到认识英国不同族群的文化渊源以及共存的多种生活方式,并通过对音乐探索和体验的共同兴趣而促进各民族的大团结,他相信通过多元文化的教育可以创造一种"文化熏染"的背景,但仅仅多元文化还不够,还需要多元音乐,即相信音乐的审美力量,音乐反映一个民族的精神的能力,音乐对一个社区的凝聚力,多元文化的音乐教育还可以培养学生一种面向世界和21世纪的"英国性格",使他们胜任英国和世界未来的社会、经济、政治和艺术生活。(Manasseh 1988)

布莱金的思想出自20世纪前30年英国民族音乐家珀西·格兰杰(Percy Grainger, 1882~1961)的"音乐世界主义的世界观"以及"音乐是未来的世界语言"的思想。因为人类的心理可以超越各种音乐世界的外部特征而进入激发音乐的共同人性,因为当大众认识了各种音乐的表达形式,音乐就成了一种世界语言,所以音乐"能够成为世界和平与人类大同的媒介"。(Blacking 1990)

1980年代,英国音乐教育界一位有识之士基思·斯旺尼克(Keith

Swanwick)将世界音乐教育的思想加以具体化,他的哲学基础是在世界文化的多元性内"寻求心理上的普遍程序和准则",即对音乐文化共性的追求。在引入世界多民族音乐教育的背景下,他在1988年的专著《音乐,心理与教育》中提出"音乐培养与体验的基本因素"的四个层次,即(1)感官表层的听觉体验;(2)对声音创造中技术与表现细节的探索;(3)富有想象力的表演或参与音乐表演的感受;(4)文化价值体系的培养。

有一个例子是伦敦威斯敏斯特社区学校一次巴基斯坦音乐的教学,学生所提问题主要围绕斯旺尼克体系中的第二个层次"声音创造"和第四个层次"价值体系",前者如:表演的风格,乐器演奏的方法,音乐家合作时间的长短,歌词与音乐的关系;后者包括音乐与歌词的意义及其所带来的所有的信息,如风俗习惯——音乐家表演时脱鞋并席地而坐,吃树叶、带戒指、打扮如吉卜赛人等细节——以及音乐与音乐家的社会地位,其中商业性的巡回演出及灌制录音有助于孩子们衡量音乐家的收入,并以此衡量某一种音乐的重要性、流行性及其价值,如是否上过电视,是否去过外国,唱歌有否报酬,乐器贵贱,音乐家的训练等,至于斯氏体系中的第三个层次是指通过唱歌、拍手、跳舞的参与,如音乐家要求孩子们唱一首印度拉伽并模仿表情与动作,或和着巴基斯坦风格起舞,或尝试其他风格,如波尔卡和霹雳舞,但都和着巴基斯坦民间音乐的旋律和节奏。(Jackson 1992 ~ 1993)

1990年代初,斯旺尼克又提出了世界音乐教学中学生听赏 - 评价的四种维度,即材料 - 表现 - 形式 - 价值,具体地说,即(1)对声音表面特性与其技术处理的反应,先是音乐材料同感官表层,同乐趣相关,然后专注于声音的创造过程及对声音的操纵控制。(2)表情的塑造,或曰动作,起初专注于个人特性,接着专注于特定传统中的程式化表现或音乐方言中的常见因素。(3)音乐部分同其他部分的形式关系,对形式关系的反应,可预料的音乐进行或结构的发展。(4)音乐在个人价值体系内的定位,包括音乐的象征性,个人的哲学观,世界观,等等。

斯旺尼克以新西兰毛利人的音乐创造为例。原材料是自然界小鸟歌唱的声音,毛利人认为那就是音乐,并想象出一个神话故事;用歌舞来表现,由男子表演的尚武的哈卡歌舞来发泄情感,并由妇女演唱的维阿塔哀歌来平衡和控制;音乐形式是笛子以规则的乐句和模进开始,然后变奏和变形,笛手以混合的乐汇发挥,如杂以西方摇滚乐形式;因为毛利人认为自己的音乐有价值,有责任去传播它,于是他们中便有人在大学里任职,在这方面做系

统的工作,上述四种维度亦可概括为:感官印象 - 表现感觉 - 结构期待 - 价值发现。

无论是在体验的四种层次里,还是在评价的四种维度中,斯旺尼克都强调个人的参与和社会的参与,因为只有个人参与,才可能将音乐程序提高到自觉的程度,只有社会参与,才可能将体验扩展,超越教室而进入作为教育团体的社会组织中去,即进入外部世界,如学校邀请校外音乐家来校演出并举办表演学习班,以此激发学生的学习兴趣。(以上三段见 Swanwick 1993)

多元文化的音乐教育,或世界音乐的教育,这一思路已反映在 1995 年定稿的英国全国音乐教学大纲里,该大纲明文规定,教学中应运用不同时代与文化的教材,包括欧洲古典传统,民间音乐和流行音乐,英国各民族的音乐,世界各种文化的音乐(如学习拉伽调式),比较来自截然不同的文化传统的音乐,通过舞蹈或其他表现形式对性格与情绪方面的差别作出反应,大纲还运用了民族音乐学的一些理论,如"变化说"——"认识来自不同时代与文化的一系列音乐传统的延续与变化";又如"背景说"——"将音乐与其历史,社会和文化的背景联系起来",即"音乐如何受时间与地域的影响",反之,"音乐如何反映其所创造的时间与地域"。(见《英国音乐教学大纲》1995)

多元文化的音乐教育的思路已进入了英国的教学实践中,1995 年《英国音乐教育年鉴》所列的 49 所大学的教育院系中有 19 个已开设了世界音乐或非西方音乐或多元文化的音乐这一类必修或选修课程,有的还要求学生能够表演所学的音乐传统,不但包括各文化的民间音乐,也包括它们的艺术音乐和流行音乐,也有一些院系将民族音乐学作为必修课,学习某一传统的乐器,如爪哇佳美兰,加勒比钢鼓,非洲鼓和簧片琴,并要求写作有关该文化的论文。

利用校外的社区文化生活来丰富教学,如利用地区艺术团体,驻校演出,甚至利用外国巡回演出艺术团参与教学,不仅是为学生表演,还要尽可能让学生多多参与,学习歌舞,互相提问题和交谈,并观察乐器,这种形式称之为 workshop,直译为"车间",相当于一种由讲座 - 表演 - 学习三部分构成的学习班,这在英国很普遍,如我在杜伦大学所见到过的印尼佳美兰和日本尺八这两个 workshop,先由音乐家介绍乐器及其文化背景,再演奏一些经典曲目,然后由学生提问,最后初步学习演奏,有兴趣的学生课后还可加入加佳兰乐队或课余尺八学习班,以进一步掌握技法。

在一些大城市里有专为移民子弟开设的学校，如伦敦的 Tower Hamlets 学校和 Hounslow 学校，前者在一个很大的孟加拉国移民的社区，学生 100% 是孟加拉人，他们学习家乡的语言和传统音乐，也学习一般的印度音乐和西方音乐，另一个学校在一个重要的印度旁遮普移民社区，重点教学生印度塔布拉鼓，学习传统曲目及记谱法，这两个学校的音乐教育成了移民文化认同的象征。

需要指出的是，多元文化的音乐教育并不一定只适用于移民儿童的学校，正如有些人所建议的，“应学习学校里表现出来的涉及各种文化的音乐，而学校里看不到的其他文化的音乐，则应作为经验教育的原材料而加以试教。”

虽然我们的国情和英国的不同，但是从他们多元文化的音乐教育的思路和实践中我们至少可作如下的反思：

（1）我们的音乐教育有没有立足于 21 世纪，面向全世界的战略眼光？若要培养出将来能够胜任中国和世界未来的政治、经济、社会、文化和艺术生活的人才，现在就必须让学生通过世界各国的音乐文化了解世界各民族，因为音乐最能反映一个民族的精神。

（2）我们的音乐教材有没有广阔的视野？自 1950 年代以来，我们的教材就沿袭中国音乐加欧洲音乐的狭隘格局，这当中在 1960 年代“反帝反修”的政治形势下，我们的媒体和教育曾有过“亚非拉音乐”的热潮。在当前向世界开放的形势下，我们的音乐教育则应最大限度地囊括全世界各民族的音乐文化，也包括我国 55 个少数民族的，不仅是各民族的传统音乐，还要加上他们的艺术音乐和流行音乐，当然，无论哪一种音乐，作为教材都应是经典。我们的音乐教育应以母语文化为基础，同时面向全世界各种文化，这就要求我们进一步加强我国始于 1970 年代末的民族音乐学的研究，普及并深化当前正在各音乐学院进行的“世界音乐”的教学。

（3）是单纯的音乐技术－欣赏的教学模式，还是社会、文化、历史背景中的音乐的教学模式？后者须考虑社会中的音乐，音乐中的社会，即社会如何影响音乐，音乐如何反映社会，这就提出了对当前西方民族音乐学中人类学倾向的研究。

4）我们的教学有没有强调多维度的体验和参与？学生不仅唱、奏、舞，还要自己创造，这里所谓创造，不仅是写作，也包括对表演的体验、创新，不仅是被动地听，还应主动评价，既评价音乐结构与风格，又评价社会与文

化意义。

上述四方面对我们的科研,师资,教材都提出了很高的要求,但只要思想统一都是不难做到的。

参考文献:

John Blacking, *A Common-sense view of all music*, Cambridge University Press 1990

Susan Jackson, "Swanwick's *Music*, *Mind and Education*", *Newsletter*, ICTM(UK), No.4, 1992~1993(译文见本章3.)

Sara Manasseh, "World Musics and Music Education", 1988

Keith Swanwick, "Music Education and Ethnomusicology" *Journal of Britisck Ethnomusicology*, 1/1993

(译文见本章3.)

(原文刊《音乐艺术》1996年第2期)

2. 从多元文化的角度看西方四大音乐教育体系

当今的世界是一个多极世界，弱势文化普遍觉醒，纷纷加强了自己的主体意识，并向西方强势文化的中心发起挑战，整个世界呈多元文化并存的局面。为这一局面推波助澜的还有西方思想界、学术界的有识之士。

在西方音乐教育体系中，随着西方民族音乐学一百多年来的发展，多元文化或世界文化的音乐教育这一思想已普遍为人们所接受。本文拟从多元文化的角度，对本世纪西方四大音乐教育体系——雅克－达尔克罗兹，柯达依，奥尔夫，综合音乐感——逐一加以评述。

雅克－达尔克罗兹教学法

1886年，正是欧洲的东方主义学术处于鼎盛之时，比较音乐学兴起之时，雅克－达尔克罗兹赴阿尔及尔担任当地歌剧院助理指挥，第一次接触到阿拉伯音乐，他立即意识到全世界存在着多种节奏表现。他当时感到：

> 节奏活动和口语活动一样，可以有特殊的民族特征。某些文化在儿童很小时就为他们培养发展复杂的节奏游戏，而另一些文化的节奏游戏则促进有规律的、重音加强的、甚至沉重缓慢的节奏感觉。应该从理论上鼓励研究周围的世界音乐，以便于进行多种不同风格的节奏教学。其中包括定量节奏和不定量节奏，介绍研究具有不等拍子和不等小节的东方音乐，具有附加节奏的爵士乐和受古巴黑人影响的音乐。所有这些研究的基础是一系列节奏要素，这些要素的任一种都可用来构成变化无穷的课程……

他认识到西方音乐中缺少节奏理论,从而妨碍了合理地对待节奏训练,因此,他以世界音乐的视角,划分出34种节奏要素,归纳出五种不同的节奏世界,对节奏理论作出了贡献。

如他的34种节奏要素中,第26种是不等小节,如格里高利素歌,也为一些东欧民间歌舞所用。第27种是不等拍子(3+3+2),出现在拉美、北非、中东、加勒比和美国爵士乐之中。第28种是不等小节和不等拍子的结合,出现在远东,尤其是印度的节奏中。第29、30、31种分别为复节拍、复节奏和三比二节奏。

他的五种节奏世界是:

1. 非节拍性节奏世界——即所谓"散板"(如格里高利素歌,某些无伴奏民歌,希伯来吟诵歌);

2. 节拍性节奏世界(如西方音乐,尤其是西方艺术音乐);

3. 添加节奏的世界(3+3+2,见上段);

4. 不等小节的世界(2+3+4,如东欧、近东、当代西方艺术音乐);

5. 不等拍子的世界(如印度、远东、当代西方艺术音乐)。

柯达依教学法

柯达依的思想同东欧的民族乐派-音乐民俗学思想密切相关,源之于对抗德奥音乐中心的民歌复兴运动,是东欧民族解放运动、民族自决愿望以及泛斯拉夫思想影响的结果。柯达依感到匈牙利要脱离外国的主宰,不但在政治上,在文化上也要真正独立。他批评了在匈牙利用外国传统进行音乐教育,提倡从幼儿园开始就用匈牙利民歌训练儿童,把民歌作为一种音乐"母语"。这一教学法在西方各国,如北美,则是以英语民族的民歌(低年级)和西方艺术音乐(高年级)为中心教材。

但柯达依的一些思想受到了英国民族音乐学学者布莱金的批评,主要有以下三方面:

1. 柯达依局限于本国民歌,他认为"懂多种语言的孩子结果是一门都学不好","接受混合音乐教育的孩子什么音乐都学不会"。然而这一思想已被1950年代以来民族音乐学"双音乐性"的理论和实践,以及亚非殖民地儿童的双音乐性证明为错误,因为柯达依忽略了人往往先天具有区分及选择的能力。

2. 柯达依仅局限于声乐，尤其推崇合唱，他认为“一种器乐文化决不会成为大众文化”，因为乐器昂贵，学者不多。但民族音乐学的研究表明，非洲乐器合奏的多声和巴厘佳美兰乐队的支声同样起到了匈牙利民歌合唱的作用。

3. 柯达依认为，音乐教育中，节奏能培养注意力、决心、自我调节的能力，旋律能打开情感之门，力度变化和音色能磨练听力。实际上这是欧洲人的理解。这些音乐元素的作用不单单是认知和情感方面的，在不同文化背景中有不同含义。如非洲击鼓不独独是强调节奏或传递信息，击鼓在非洲被认为是表现多声旋律，鼓是旋律乐器，而旋律不一定要有音高。非洲人认为自己的鼓乐是“古典的”、“严肃的”，犹如欧洲的巴赫、莫扎特和贝多芬的音乐。

所以，以今天世界音乐的角度观之，柯达依教学法是欧洲中心论的，尤其是从其教材和音乐概念来看，都是比较狭隘的，尽管其民族主义精神在当时曾起过积极作用。

奥尔夫教学法

奥尔夫教学法反映出比较音乐学中进化论与音乐起源说的影响。如他的教学体系所反映出来的生物学理论，即个体的成长复映出整个人类的成长，个体发育再现了种系的发生。他的教学中的因素风格以原始音乐开始，即用鼓和基本拍子，那正是人类最早的音乐经历。他提出，学生应该用身体体验拍子、节拍、速度与节奏，并在舞蹈中，通过乐器把这些因素表现出来。

奥尔夫乐器的实际发展是奥尔夫受非洲木琴和印尼佳美兰金属琴影响的直接结果。这些乐器的原始声响很适于奥尔夫上述生物学的理论。除了这两种乐器外，还有德国钟琴，各种鼓，如源于非洲和古巴的康戈和邦戈鼓，各种打击乐器，甚至包括中国的木鱼。

奥尔夫教学法的学习过程也反映出多元文化的特点。这些过程包括空间探索，音响探索和形式探索。空间探索是指探索人类原始舞蹈中运动的性质。音响探索从生活中的环境音响和杂乱音响开始，然后探索组合音响，如鼓拍和棍子齐声敲击；还强调使用自己找到或创造的自然原始乐器，如原始部落的葫芦响器，中空树段（类似原始的树缝鼓 slit-drum），以及干硬荚果制成的响器。最后的形式探索即是发明符号来表示运动－声音的形态，即

原始记谱。

奥尔夫还提出人类从模仿到创造的学习过程。模仿是最古老的学习方式,如中世纪学艺的学徒,又如非洲社区鼓手成为正式鼓师前的学艺时期。

奥尔夫教学法还提出,身体动作可以作为学习初级阶段中说话、歌唱的伴奏乐器。这种模式也源于人类早期的文化。

“综合音乐感”教学法

美国的“综合音乐感”教学法酝酿于1950年代末期,形成于1960年代中期,其思想体现了二战结束后民族解放运动所带来的平等的国际主义精神,它要求学生以一种国际的视野看音乐,对所有文化的音乐一视同仁。实际上,这也是1950年代初期形成于美国的民族音乐学的思想,可以说,民族音乐学孕育了“综合音乐感”的方法。

民族音乐学和多元文化的思想贯穿于“综合音乐感”教学法的三大原则中。

1. *人类音乐具有共同的因素*　通过学习人类音乐共同因素的综合路子,学生能够发现和理解任何文化、传统或风格所共有的音乐结构因素。音乐结构因素具有共同性,但各种文化的音乐风格却是大相径庭的,如日本雅乐,西方赞美诗和流行的摇滚乐其风格是各不相同的。所谓音乐结构的共同因素是以声学角度——即音乐是声音——这一前提而提出的。如音高频率、时值、声音强度、音色,以及这些因素的组合方式:横向组合(即节奏和旋律),纵向组合(即和声和织体),以及表现方式(强度,音色)。表现这些因素的工具包括所有民间与非西方乐器、合成器、非音乐声源。从声音出发,可以找到共同因素,但分析风格,则要看不同文化的不同的历史、社会、审美诸背景了。

2. *三种音乐素质或音乐角色*　即通过听赏、表演和即兴创作来综合体验上述共同的结构因素和不同的文化风格。

3. *多元文化的教学对策*　综合音乐感的教学大纲基于所有国家和文化中所有类型的音乐。强调使用各地方、各时代的音乐文献,包括当代音乐、大师作品、民间音乐以及全世界的音乐,都通过上述共同因素来探讨,由学生通过表演、分析、创作来体验。尤其经常让学生表演非西方音乐,并让他们描述和分析,然后将其独特性用于即兴创作的体验之中。综合课程设

置应包括地球上任何地方演奏、演唱的音乐——原始民族的音乐，古代东方的音乐，美国青年的音乐以及世界各地方历代的民间音乐与专业音乐。这一思想体现了美国民族音乐学家 M. 胡德重视“所有的音乐”（all music）的思想。要求学生对音乐有广泛的知识和兴趣，如学习印尼佳美兰，日本雅乐，印度拉伽和塔拉，欧洲艺术音乐以及 20 世纪北美的音乐，如爵士、摇滚、流行、电子等音乐，并鼓励学生用这些音乐的材料来体验和创造。

四大音乐教育体系之比较

从当今世界多元文化的角度来看，上述四大音教体系可作如下的三种维度的比较。

1. 学习手段

达尔克罗兹运用的是身体节奏律动；柯达依的是西方合唱形式；奥尔夫则用了西方和非西方的打击乐器和原始的舞蹈动作；“综合音乐感”以听赏－表演－创作全方位地体验人类音乐的共同因素，应是四大体系中手段最全面的。

2. 教材选择

达尔克罗兹只提及民间、通俗、古典歌曲与舞曲，它指历代风格，并不强调世界各种文化的材料；柯达依清楚表明只用本文化的民歌和西方艺术歌曲；奥尔夫主要从自己的文化（民歌和创作歌曲），也从世界其他文化中挑选教材；“综合音乐感”强调多种文化、多种风格的教材：爵士、摇滚、流行、非西方、传统、民间、电子等音乐，因而在四大体系中是选材最广泛的。

3. 教学思想

达尔克罗兹从东方主义的思维出发，其世界文化的意识仅仅体现在他那异国情调的多元节奏世界中；柯达依则完完全全是民族主义的，缺乏世界的视野，有欧洲中心论之嫌；奥尔夫从比较音乐学的进化论与音乐起源说出发，用舞蹈与乐器来表现人类最早的音乐经历，人类从模仿到创造的古老的学习过程，具有文化普遍主义的倾向。“综合音乐感”则以人类音乐共同的结构因素与世界各文化多元背景中音乐风格的差异，反映了文化普遍主义和文化相对主义的完美结合，体现了西方民族音乐学最先进的思想。

因此，“综合音乐感”教学法的思路在当今世界上正逐渐获得共识，如英国 1995 年颁布的“音乐教学大纲”所表现的。该大纲明文规定用世界各

种文化扩展学生的音乐体验与知识;理解、识别不同类别的音乐元素(如印度拉伽、流行音乐、爵士乐等);将音乐同其社会、历史、文化背景联系起来;认识不同文化的音乐传统内的延续与变化;运用听赏-表演-创作-分析四维的教学模式。

结语:我们的选择

首先,我们的音乐教育的思想应立足于反映我国在国际上的地位,应有面向全世界的魄力,通过学习世界各民族的音乐文化来了解世界各国人民。

其次,我们的音乐教学法应体现人类音乐文化的多样性和共同性,具体说,则是以中华母语文化为主体的多元文化的音乐教育。这里的"多元"有两层含意,一是中国56个民族的多元文化,一是全世界的多元文化,这一思路应体现在我们的教材之中。

第三,我们的教学手段也应是多元的,除了听赏与表演以外,还要加强学生的创造与分析能力,这两种能力在当今的素质教育中尤不可少。

最后要说明的是,"综合音乐感"的思路应是建立我们自己的体系时首先需要借鉴的。借鉴"综合音乐感"的思路,并不排斥具体教学中借鉴其他教学法,如奥尔夫的节奏教学法,柯达依的民歌教学法,以及达尔克罗兹的体态律动教学法等。

(文中有关四种教学法的材料均引自《20世纪北美音乐教育》[1986版],主要是该书第七章,见附录5,文中不一一注出。)

(本论文作于1997年,为首次发表)

3. 音乐教育与民族音乐学

[英]基思·斯旺尼克(Keith Swanwick)

译者按:在英国音乐教育界就1990年新公布的《全国音乐教学大纲(草案)》进行热烈讨论时,国际传统音乐协会英国分会(ICTMUK)1991年年会邀请了著名音乐教育理论家斯旺尼克(Keith Swanwick)教授作中心发言。他以"音乐教育与民族音乐学"为题阐述了其近著《音乐,心理与教育》(*Music, Mind and Edncation*,伦敦,Routledge 1988年版)中的有关思想。之后举行了圆桌讨论会,杰克逊(Susan Jackson)与辛普森(Helen Simpson)分别以"论斯旺尼克的《音乐,心理与教育》"和"教育中的世界音乐:理由,方式及内容"为题,对斯氏理论进行了评论。三篇发言都反映了英国民族音乐学界泰斗、已故的布莱金(John Blacking)在1980年代所倡导的"多元文化背景中的音乐教育"、"世界音乐的教育"的思想。现将三篇发言一并译出,以使读者对西方音乐教育中的这一新概念有较为全面的认识。

首先,我应讲明,音乐教育与民族音乐学二者的目标似乎截然不同。教育基本上是干预性的、瓦解文化的。教育是为一个变化中的世界准备年青一代,是一种实现人们本身变化的尝试。此即教育的意图,任何监护青少年的活动都应为该目的服务。另一方面,民族音乐学大概力求比较地方性的描述以及文化上的不偏不移。作为人类学家,绝不能干预处于学术研究中的状态。音乐教育的基本目标是培养波珀所谓的"富有想象力的批评"(Karl Popper,1972),他认为那是超越我们地方-文化环境的唯一方法。

既然音乐教育必须在文化的两极性与多元性之内起作用,因而我们往往在心理上寻找普遍的程序和准则,那使我们能够牢牢地专注于我们正在做的,而不顾可能的音乐风格或其来源。

然而,从教育的视角出发,音乐已知的文化渊源是很有影响的。音乐尤其受制于即时的偏见和比较持久的价值判断;我希望区分出二者来。偏见的一个例子可以是,听广播时选错电台后,即刻将收音机关掉。因为,我们正在寻找别的音乐。另一方面,评价即是得出关于音乐的判断,对该音乐有直接的知识与体验。我们也许甚至感到能够就这样的音乐作出判断,即它在某一特定时刻并不特别经得起检验,但仍不失为一首好曲子或优秀的表演。

偏见或贴音乐标签的影响其例证见之于查普曼和威廉斯的研究(1976),他们的研究对象是自称为"先进的"流行乐迷的14、15岁的孩子。这些十几岁的孩子被指定听日本作曲家武满彻的音乐《多利亚地平线》的选段。一组被告知即将听一张慢转唱片上的一首乐曲(由平克·弗洛伊德乐队队员表演),"如果不是本国此刻最先进的乐队,也是最佳之一"。另一组得知要听的乐曲系由日本现代严肃音乐的主要作曲家所作,"得到当代严肃音乐评家的普遍高度评价"。很清楚,按"归类偏见"听所谓"高档音乐"(先进的摇滚乐)的那些人,以比较肯定的方式评价该音乐,而其准则带偏见的人——即为"当代严肃音乐"标签所左右的那些人,对同一音乐的评价要差得多,对音乐表现的性格特征的描述确实大大不同。教师试图对上述现象作出反应,避免使用标签,寻求"普遍性的"音乐程序。(多危险啊!)那么这类普遍性看上去会如何呢?

当我们与音乐密切相关并对之作出反应时,我们就在利用一种普遍的娱乐冲动(play impulse)的深层心理,扩展自己以象征话语表现世界的方式。音乐同其他的艺术,的确也同其他象征形式——包括科学和哲学——一样具有这些基本的心理过程。音乐的独特性在于感官印象的强烈性,其表现的生动性和意象,以及其结构的集中一致。音乐扩展我们思想与感觉的世界;它使我们"跳出自我"。没有一个凝聚的社区可以缺少音乐。

力求发展富有想象力的音乐批评,重要的是,识别具有这类批评的维度。我想强调,批评可以非常实际,诸如是使用小锣还是大锣,一段音乐应轻些还是响些,在某一乐器上以一种特别方式奏出的声音是否真有效。所有这些都是批评性的判断,同较正式的批评一样有地位,如在书刊报章上可见到的。教室的话语基本上是批评的话语,是思考行为的实现。批评的基本组成部分(我想大胆断言)是:对声音的表面特性和技术处理的反应;表情的塑造或动作,那也许极具个性,或在一特定传统中非常符合惯例、程式

化;音乐部分同其他部分的形式关系,创造内聚力并吸引我们的注意力;音乐在我们个人价值体系内的定位。

为了说明这四种起作用的维度——材料、表现、形式和价值——我试图非常简短地描述取自不同民族志中有关群体和个人的六个小小的例子。

1. 毛利人的音乐

下面是我在新西兰一次会议上的笔记,由锡德·墨尔本(毛利人)叙述毛利人看待音乐的方式。笔记的次序和内容恰如他所描述的那样。在整个过程中,他播放小鸟歌唱的录音带,暗示(甚至没说出来)所有音乐的基本来源都类似我们在自然中所遇到的声音。

> 自然,神话和故事(小鸟)——"声音预示知识的到来"。
>
> 对声音的掌握和控制——如季节、潮汐、星星、物质世界。[材料]
>
> 歌舞——描述未诞生孩子的故事——斗争及哈卡舞(尚武的)对故事的强调,由男子表演。
>
> 发泄感情但仍有控制,平衡因素"维塔"——由妇女演唱的一种歌曲,即哀悼诗。[表现]
>
> 笛子以规则的乐句和摸进开始吹奏,变奏和变形。
>
> 笛手以清晰、混合的乐汇演奏自己创作的歌曲——包括摇滚。[形式]
>
> 因为他开始认为自己有责任传播自己部族的音乐,便在大学里任职,在这方面作系统的工作。[价值]

2. 一个十几岁孩子对一场印度音乐独奏会的反应

下面是一个17岁孩子对自己首次听赏一场锡塔尔琴独奏会的经历的简短描述。他说,有25分钟时间他未意识到任何微妙之处,只是对预料中发生的事感到纳闷。他继续谈到:

> 所发生的一切多么神奇!过了一会儿,我在不知不觉中突然开始听到了音乐。一点一点地,我的心灵——似乎所有的感官——都给凝固了。一旦被那柔和而有力的声音抓住,我便无法抗拒地被拖进一个崭新的音乐形状与色彩的世界。[材料]　几乎令人感到,音乐家是在对我演奏,而不是演奏他们的乐器,[表现]
>
> 因此,如同所有其他人,我也在拍手、喘气……我忘记了时间,除了音乐外,忘记了一切。[形式]然后,全部结束了。但我肯定,那是一种深刻欣赏的开端,那是对一种至今我完全陌生的艺术形式的欣赏。[价值](见邓莫尔1983年所著,第20

页)

这个青年人从被材料感染(“柔和而有力的声音”)到他所描述比喻作“形状与色彩”的表现领域,然后发展到对结构的欣赏(“拍手和喘气”,那表现出由形式所产生的惊奇感)。显然,描述聆听印度音乐的一次经历的这位青年,已经通过了批评等级体系的层层转变,达到了能够有根有据地对价值表态的层次。的确,在为我们描述反应的全过程的行为中,他表明自己倾向于系统组织自己的体验,分析并与他人分享自己的发现。

3. 普鲁斯特关于一次特定音乐遭遇的描述

在法国作家普鲁斯特的小说《追忆逝水年华》中,有一段关于一次音乐遭遇的描述。主人公斯旺偶然听到一首小提琴与钢琴演奏的乐曲。

> 起初他仅仅欣赏那乐器所隐含的声音的物质特性。[材料]

但接着他意识到钢琴声部:

> 像大海深蓝色的喧哗,被月光染成银色,并令人陶醉地进入一个小调旋律上。

他告诉我们,乐句本身:

> 有某些玫瑰的芬芳,随着傍晚湿润的空气飘浮。[表现]

斯旺接着开始自言自语地描绘乐章的匀称安排和表现的力量:

> 然后,突然达到一点,他正准备接着听下去,停顿片刻后,音乐却陡然改变了方向。[形式]

过了片刻以后,他再次听到这首曲子:

> 听出了他所钟爱的轻盈、芳香的乐句,隐含着,窃窃私语着,然又清晰明了。很奇怪,正是那首曲子。

最后他发现了乐曲的名称及作曲者:

他认为乐曲可靠，自己可再次听到，会在家里听到，会常常听到，可以研究其语言，掌握其奥秘。[价值]

这个过程，这一持续的音乐遭遇，按如下批评的程序：先是感官印象；再是对表现性质的感觉；然后是对结构的期待；接着是发现、宣告这一音乐的体验是自己价值世界的一部分。

4. 斯坦贝克的叙述

在美国作家斯坦贝克的小说《愤怒的葡萄》中，有一段关于一次音乐遭遇的细腻的描述，那发生在被干旱尘暴驱赶出家园、无家可归地在路边宿营的人们中：

也许一个男子将自己的吉他拿到自己的帐篷前。然后坐在木箱上演奏，营地里所有的人都慢慢地向他走来，被吸引过来。许多人都会在吉他上拨出和谐的音来，但也许只有这个人是一个弹奏者。[材料]

在那儿你听到一些东西——深沉的和弦在敲击，在敲击，而旋律如同小小的脚步声在弦上跑动。沉重而刚劲的手指在品上行进。那个男人弹奏，人们慢慢向他走来，最后围成一个紧密的圈子，接着那人唱起《一毛钱的棉花》和《四毛钱的肉》。围成圈子的人轻轻伴着他唱。他又唱起《姑娘你为什么剪掉头发?》。众人又和着他唱。[表现][形式]

现在这群人溶为一体，因而在黑暗中人们的眼睛代替了心灵的作用……每个人都希望自己能弹吉他，因为那是桩优雅的事。[价值]

这里我们再次看到体验的过程：拿出吉他时的兴奋；敲击的和弦、与跑动的旋律对感官的冲击；富于表情、独特的歌曲；以及价值的表达。

5. 对伦敦3校48个学生4年观察的例子

通过仔细观察孩子们创造音乐，有可能制作出一张音乐成长图，用于教学（即音乐批评）和在大纲规划中指引方向。观察这些孩子的音乐行为，我们按时间进程，并在相当于音乐批评维度的教育的帮助下，记录了他们的成长过程（见斯旺尼克和蒂尔曼1989年所著；斯旺尼克1988年所著）。

首先，对最小的孩子而言，音乐材料——即声音——同他们感官表层的乐趣密切相关。然后他们注意力集中于怎样创造这些声音，集中于对声音的操纵控制，包括（直接或间接）操作乐器、运用自如的乐趣，皮雅杰称之为

“精湛技巧”,其表现是:重复可以控制的东西,如同孩子喜欢爬楼梯,因为他刚发现怎样爬。[材料]

这样发展进入了第二个层次,即模仿的心理过程,将我们从单纯的操纵控制引向对表现性质的感觉和创造。对表现力的专注起初可能非常具有个人特性,也许充满音乐外的联想,接着代之而来的是,比较程式化的表现和对音乐方言中常见因素的兴趣。[表现]

其后的变化将我们引向富于想象力的表演,这是一个心理学概念,以我们对形式关系的反应和创造而同音乐相关联,为音乐带来一系列可变的期望;在音乐规范的背景下,预料进行中的音乐的未来发展。[形式]

对结构的这些预料最终定位于明确的乐汇内,即在所发生的某种音乐事项的风格参照框架内。这样引入了第四层变化,取决于对乐汇的爱好,这里音乐在发展的价值体系中有意识地被赋于一席之地。一种强烈的意识——音乐象征的重要性——常常影响其他态度,例如对宗教或政治,对一种哲学世界观,对强烈的个人关系或对英雄崇拜的形式等。对有一些人,音乐的象征意义也许接着被引入对新音乐主要技术的系统发展之中,也许采取启发的分析或批判、研究等形式,或采取其他形式,如对音乐体验的连续思索。[价值]

6. 塞浦路斯学校里的孩子

我曾想让这些发现经受更广泛的客观性及另一种文化背景的检验。我们幸运地得到了来自许多塞浦路斯学校的儿童音乐作品。我们从四个不同年龄组任意挑选了总共 28 首,每个年龄组 7 首。邀请了一些鉴定人(英国学校的老师),以任意次序听(他们不知道这些孩子的年龄),说明每一首曲子的评判标准,这些标准符合前述音乐批评的四种维度。

这 7 位鉴定人约在 80% 的时间里能一致选择适当的评判标准——就鉴定人的可靠性而言比例很高。

对音乐批判理解的层次所发生的次序,恰如英国儿童的实例;即从关注声音及声音控制到音乐表现,再到从结构上处理声音材料,而后创造有强烈态度和个人特征等感觉的音乐。(细节可见 1991 年斯旺尼克所著)

虽然塞浦路斯儿童似乎同样培养这些因素,结果仍有差异,即他们的发展程序较慢。这也许是塞浦路斯的音乐教育总的不如我们所抽样比较的英国学校那样发达;因而我们会发现他们的发展较慢,在某些情况下甚至发现没有进步。教育可以发挥作用给所有儿童以机会,音乐教育也不例外。

结　论

学校音乐教育的主要目的是，把音乐程序提高到自觉的程度，并以批判的眼光探索它们。这些程序将直接通过音乐参与的现实而得到体验，并将涉及表演、作曲和观众听赏。这些例子的文化背景对此目标并不重要，虽然我希望会有取自不止一种主要的音乐文化的体验。

音乐教育的第二个目的是将体验扩展，超越教室而进入学校——作为教育团体——的社会组织中去，确实也进入外部世界中去。正式的教学体系可以发挥作用，组织特定的音乐活动，在这方面它首先是一种中介。这些音乐事项和特定的音乐活动，基本上是人们可以选择参与、也许包括组织编排完善的特定乐器、特定乐汇的教学。正是在这里，人们尤其可以指望社区音乐家，因为那是一个储备的领域，而学校是绝不可能自给自足的。学校可起的作用是某种交流中心或“中介”，帮助协调孩子们的选择，使他们接触那些能帮助他们的人。

我希望这篇短短的论文对国际传统音乐协会英国分会有某些帮助，我期待下面的讨论。

参考书目

Chapman, A. J. Williams, A. (1976),“有影响力的效果与审美体验：成人对音乐的反应”，刊《英国社会与临床心理学杂志》)1976：第 61 – 72 页。

Dunmore. I. (1983), 刊《Na do pasana One》, N. Naradirajan 编，伦敦：Editions Poetry 版。

Poppcr, Karl(1972),《客观知识》，牛津：Claredon Press 版。

Swanwick, Keith 和 Tillmann, J. (1986),“音乐成长过程”，刊 British Journal of Music Education(《英国音乐教育杂志》),3. 3，剑桥大学出版社。

Swanwick, Keith (1988)《音乐，心理与教育》，伦敦：Routledgc 版。

Swanwick, Keith (1991)“音乐成长过程再探”，刊 Psychology of Music(《音乐心理学》)19：第 22 – 32 页。

（译自 1993 年《英国民族音乐学杂志》第 1 期）

4. 论斯旺尼克的《音乐,心理与教育》

[英]苏珊·杰克逊(Susan Jackson)

平衡的问题在关于学校教学大纲的许多讨论中很突出。这在当前有关全国教学大纲的讨论中亦很明显:既有将音乐列为主课的问题,也有各校为课程表中各课分配学时所面临的困难抉择。

平衡也是音乐教学大纲中的一个问题。斯旺尼克在《音乐,心理与教育》(第9页)中报道了一些学校各不相同的音乐活动。他的研究发现有一个学校从不要求学生表演音乐,有些学校里学生很少歌唱,有几个学校从不要求学生写作音乐。

斯旺尼克在《音乐,心理与教育》中展示了一种新颖而启发性的分析:即对"音乐培养与体验基本因素"的总结(第88页)。其四部分简述如下:

1. 感官表层
2. 声音创造
3. 富有想象力的表演
4. 培养价值体系

这四个组成部分被称之为四个层次的变化。体验了"感官表层",或音乐的声音后,就要考虑声音创造:从"如何创造声音"的技术细节到"表现特性的创造"。"富有想象力的表演"即是对音乐所期待的反应,也包括"预料进行中的音乐的未来发展"。在对这三个层次的总结中,有一种体验"以乐汇爱好为基础的发展","其中有意识地给成长中的价值体系一席地位"。

这一有用的分析,让我们注意到音乐教育中需要仔细考虑的四个方面的体验。我想就最近在伦敦几所学校进行的一个项目的背景中考察它们。

"世界巡回艺术团"以杰出的音乐家在英国作巡回演出。作为教育顾

问，我和该团艺术家在其巡演中组织了一些教学活动，不仅有音乐家在学校的表演，也有师生在表演前后参加的一些活动。

每次我所准备的教学资料，在各项目开始前一个月预先送到参加的学校，其中包括在我自己的教学中所发现的有价值的各类材料和思想，如：

有关该国及其音乐的笔记

音乐家传记的细节

地图草图及说明

课堂教学的建议

资料信息

照片，宣传品

音乐例子的录音盒带

音乐家进入学校不仅仅是表演，应尽可能让学生多多参与：拍手，歌唱，跳舞，向音乐家提问题，音乐家也向学生提问题！通常一堂正式的表演课后，给学生机会，以不太正式的气氛会见音乐家，更仔细地观察乐器，交换看法。在这些课上，师生们总是相互可以学到许多东西。例如在最近一次的巴基斯坦音乐教学项目中，北威斯敏斯特社区学校一个 12 岁的小男孩成了当日下午的翻译。

活动中展示了来自巴基斯坦的三套音乐节目：

1. Qawwali 歌曲，表演者：Aziz Mian 及其乐队

2. 信德人①的音乐，表演者：Abida Parveen

3. 边疆省的音乐，表演者：帕氏托人②的音乐家，歌手 Zarsanga 和 Fazal-e-Malik Akif。

孩子们的问题让人们看到了他们的体验。他们问了何种问题？在该项目中，问题主要同斯旺尼克体系中的两个类别相关："声音创造"（斯氏体系第二层次）以及将音乐置于一"价值体系"（斯氏体系第四层次）内。孩子们想理解表演的风格，歌曲的意义和信息，以及音乐及音乐家的地位。斯氏在第六章中讨论了音乐的"贴标签"与"评价"，似乎对这些孩子很重要。商业上的成功，见之于音乐家的巡回演出及制作录音，有助于孩子们衡量音乐的重要性、流行性及价值。

下面是孩子们在活动进行中所问的一些实际问题：

---

①②巴基斯坦的少数民族。（译注）

“他们为什么脱鞋?”

“他们为什么坐在地板上?”

“他们正在吃什么叶子?”

“那种钻石戒指是从哪儿来的?”(问表演者 Aziz Mian))

“她是个吉卜赛人,就像我们的吉卜赛人?”(问表演者 Zarsanga)

“这首歌叫什么?”(要一个标题)

“歌的意思是什么?”(要求翻译,习惯于电视的字幕)

“他们上过电视吗?”

“他们去过孟加拉国吗?”(或摩洛哥,等等。问题可有无穷变化。)

“他们唱歌有钱吗?”(或演奏)

“那样的乐器多少钱一件?”

“要多久我可以学会演奏? 他们几岁开始学习演奏?”

“他们怎样在拉巴卜①上弹出那种特别声音?”

“他们在一起演奏有多长时间了? 有没有灌制录音?”

“他们用自己的语言说话、唱歌,像不像我们用英语说话和唱歌?”

作为我自己的音乐教育工作的成果,对斯旺尼克的音乐培养与体验的分析,我的看法如下:

1. 感官表层

在令人愉快的环境下展示音色良好的声音、乐器及表演者,这在音乐教育中是重要的因素。如果在令人压抑的教室里给学生用破损的乐器,他们就会得到困惑的审美教育。学校需要良好的乐器、扩音系统、设施及最好的音乐家。

2. 声音创造

关于这个题目,无须对孩子们讲许多,因为他们能提出自己的问题,通过发现或实验而学会。

3. 富有想象力的表演

这种音乐体验具有个人性质,难以描述,但通过唱歌、拍手和跳舞而参与音乐是一种共同的表现。这类参与应包含“预料进行中的音乐的未来发展”。

巴基斯坦信德人音乐家 Abida Parveen 要求英国 Bow Boys 学校的学生

---

① Rabab,伊斯兰弦乐器。

和她一起唱一首拉伽，学生们也模仿她演唱时所作的每一种姿势。在 John Scurr 学校，一组学生模仿巴基斯坦风格和着音乐起舞，他们接着尝试各种其他风格：波尔卡，在圈子内蹦蹦跳跳，拍打身体，以及霹雳舞，都和着巴基斯坦帕什托人的民间音乐。当该校学生自愿在簧风琴上弹一曲调时，音乐家们旋即即兴伴奏。

在我工作的另一领域，作为“普通中学教育毕业证书”（GCSE）的音乐考官，我注意到，虽然“听力试卷”鼓励富有想象力地诠释音乐的一些开放性问题，还是免不了让学生对音乐作老一套的回答。考生常常提及自己希望在一特定风格的音乐中所听到的那些陈规套路的东西。

4. 培养价值体系

如我所说：孩子们确实提出有助于他们将音乐置于价值体系中的那些问题。在这一体系中，音乐不是孤立的，它的地位同更广泛的文化价值相关。即使引入了新的音乐，若其所代表的民族及文化不受到尊重，则这些音乐也不会被珍视。

结论：我想揭示尚未公布的教学大纲。在引入世界多民族的音乐这一方面，音乐教学大纲应是整个学校方针和实践的一部分：互相尊重，互相珍视，对社区内新成员及新思想抱开放与积极的态度。

（译自 1992～1993 年国际传统音乐协会英国分会《通讯》第 4 期）

5. 教育中的世界音乐:理由,方式及内容

[英]海伦·辛普森(Helen Simpson)

在英国,我们在学校里及大学里所学的是"世界上最好的音乐",那渐渐被称为西方高级的艺术音乐。其后有关各种音乐分等级的概念(又为地理位置所搅乱),使得上述说法模糊不清。但还是说来自西欧的音乐会音乐比较容易理解。

若要为英国年轻一代恢复平衡,就得采用斯旺尼克的思想,并将其转换成学校师生的哲学及实际教学。这一工作已被兰开夏一位音乐顾问比作"用我的鼻子将一颗碗豆推上威尔士的斯诺登峰"。我同他最近上了堂所谓的"多元文化音乐"的周末课程。

理由是,教师现在需要继续接受音乐教育,专业教师感到以一门音乐学位课程便能达到这个目标,而普通中小学教师则几乎没有信心。这里没有篇幅详述;只需说"多种文化间的音乐"或布莱金的"多元艺术"教学,对当今许多教师及大学教师都是一个新课题。

因为许多教师(无论是教4岁还是教21岁的学生)接受的是3+1年的训练,[①]至关重要的是,扩展第一学位课程,以包括某种世界音乐入门课程——既包括高级艺术音乐也包括流行或民间音乐——使之成为法定课程的一部分。将民族音乐学作为本科生第一或第二年课程的一部分,这样,那些想在这方面发展的学生,便有时间写作论文或就一种不同文化的乐器作演讲-示范。这里有多种可能性,有远见的院系已开始了这方面的教学。

① 即教育学院的三年"教师证书"课程及其后一年的教育学士课程;或综合大学三年专业课程及其后在教育系再修一年教育学课程。

到学生来修“教育研究生毕业证书”(PGCE)课程时,他们对一些世界艺术将会有更加深刻的理解。对这些艺术我们称之为音乐,但实际上是庆典,是信息传播,是教授社会行为的游戏,诸如此类的。他们广泛吸取各种文化的声音和动作,准备将来成为这方面的教师。

当前的状况

由于全国教学大纲音乐课程规划组的中间报告的发表,无须再争论所谓的多元文化音乐。大纲在阐述音乐方面机会均等的部分(6.6－6.7),有一则建议,即:应学习学校里所表现出来的涉及各种文化的音乐,而学校里看不到的其他文化的音乐则应作为经验教育的原材料而加以试教。

然而第6.8和6.9段在最终报告颁布前须加以澄清。那里提到有冒犯宗教或文化群体的成员的危险。这当然是指多种文化间的教学法成功的地方——即“目标是……突破由文化界定现实的有局限的世界”(见斯旺尼克《音乐、心理与教育》,1988,第7章),用任何适合的方法探索、研究音乐过程。

为了利用校外的社区文化生活来增加学校的人力及其他资源,我们做了许多工作。这在城市多民族社区里是行得通的,但在英国许多地方则不可能;然而作为文件中一句话,它无意中支持了下述观点,即多种文化间的音乐仅适用于移民儿童比例高的学校。

音乐大纲规划组建议,应利用诸如地区艺术董事会、表演艺术团体等这类机构激发学生兴趣,并为他们提供学习班/表演的体验。学校及大学中的常驻演出在过去尤其有价值,因为这需要校方安排周密及目标明确。

虽然这些无疑是值得称赞的、有价值的,然而在大纲中却被当作附加物或异国情调的额外东西,结果价值不如固定教师日常教学那样大。

在上述建议里,还有一个更大的问题,即寻求学生家庭与朋友的帮助。这似乎意味着音乐必定来自另一文化,意味着音乐不会表现出来自于所谓西方“流行文化”或流行音乐的影响。例如,一个亚洲孩子是否有可能在家中花时间听以锡塔琴、塔布拉鼓和坦布拉琴演奏的拉伽?或电影音乐、邦戈拉(banghra)等是否有可能是他们家乡的音乐?再看看专业音乐教师,他们在某些音乐中受过良好训练,但往往不适应班里学生的音乐文化。

从众多的文章来看,似乎很明显,现在需要平衡校内外两方面的师资投入。听赏与表演技能起点必定很低,因为教师重新训练学生的耳朵,以不同

的审美观和四肢动作(例如表演十一拍的循环或全新的上行与下行音型格式的拉伽)听赏分析。来自其他文化的音乐与舞蹈的录像材料最有用,这样从一开始就描绘了艺术包容一切的性质。但一天结束时,我们发现正是通过在过程中的学习才会取得进步。

在同事中表现出一种关注,即正在得到促进的音乐活动的类型,将"削弱"音乐,最终甚至"削弱"该音乐赖以发源的文化。音乐及其相关艺术并非都是以可欣赏、学习或表演,然后在保护它们的玻璃房子里加以复原的固定实体。在教室或演讲剧场里表演的可靠性是装饰出来的,若学生要参与许多文化的音乐,则须避免这一状态。当然,若有表演,应寻找最适宜的地点和氛围,但对日常的音乐学习,我们必须用现有人力和其他资源凑合,同时争取学习更多的其他文化中的音乐。

全国音乐教学大纲的中间报告建议,用四种组成部分学习音乐课程:表演,作曲,听赏和认知(第3.4-3.10段)。

如果我们采用斯旺尼克多种文化间的音乐教学方案的思想,心中牢记这四个组成部分,这样规划我们的教学,那末我们将开始通过音乐并在音乐中教育我们学校里的孩子。

(译自1992~1993年国际传统音乐协会英国分会《通讯》第4期)

(译文原刊《音乐编译参考》之七)

第十四章　音乐人类学在中国

20世纪西方民族音乐学思想对中国音乐学术的影响可以划分出几个阶段。1920年代初期，西方音乐学的传入也带来了一些比较音乐学，之后则是民族乐派思想的长期主宰，虽然其间有音乐学－比较音乐学的回归。1980年代西方民族音乐学才真正开始在中国发展，而1990年代的一个最大特点则是西方文化人类学思想从不同角度渗入中国的音乐学术。

西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状的评估

本文不是对20世纪中国音乐学术的总结,而是从思想和方法论的高度,探讨西方民族音乐学(包括其从比较音乐学到音乐人类学等各个阶段的形态)在中国历史的各个时期对中国音乐学术的不同影响。

西方音乐学的传入:1920~1930年代中期

五四运动的文化目标是以西方文化为工具改造中国传统文化。在音乐上则是以蔡元培效法德国的"美育"思想为契机,"效法西乐","以为改进国乐之参考",使国乐同西乐"齐驾并驱"(刘天华)。可以说,现代中国的音乐研究从一开始就带有浓厚的民族本位主义色彩和强烈的为创作服务的功利目的。西方作曲技术理论便顺理成章地成为当时的音乐研究——收集、整理、改造国乐——的工具。而传播这一工具的则是像北大音乐传习所和国立上海音专这样的现代专业音乐教育机构以及萧友梅、丰子恺等人的乐理著作。

尽管萧友梅等人也有音乐史与中西比较方面的著述,引进了德国里曼体系的乐学(音乐学),但真正全面系统介绍西方音乐学的当时只有王光祈。然而王光祈引进这一新学的最终目的仍然是创造一种新的国乐。如他所称,"现在一面先行整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐。然后再利用西洋音乐科学文法,把他制成一种国乐。"所谓西洋科学方法,即是西洋音乐的进化史,包括乐器、乐谱、乐制、调式(Tonform)、技艺、思潮等的进化(王光祈,1924)。虽然研究的目的还是为创作,但上升到"音乐科学"似乎比单纯以技术理论为工具更符合五四运动所宣扬的科学精神。

王光祈所做的主要是整理了中国古代音乐，尤其是中国历代的律制。众所周知，20 世纪初，梁启超等人曾发起过一场“史学革命”，介绍西方历史及史学方法，以此重修中国历史。显然王光祈也受到了这场运动的影响，他先是系统介绍了治西方音乐史的方法，然后提出自己治中国音乐史的范式，概括起来有三条：

（1）以音乐起源－进化为纲，研究律、调、记谱、乐器、舞乐、戏曲、器乐；

（2）以埃利斯、霍恩博斯特尔所代表的比较音乐学派的物理测试和数学计算方法来研究律与调的进化；

（3）“以实物为重，典籍次之，推论又次之”，实物不可得时，则从古籍下手，并同世界其他民族比较，以作旁证。（王光祈，1934）

上述第一条不能说独独是比较音乐学的，实际上也是当时西方史学普遍奉为圭臬的。第二条则无疑是比较音乐学传统的。至于第三条，王光祈所做多是从典籍下手，仅偶有比较。而所为推论的方法，则是研究非西方“野蛮民族生活”，“以为上古人民未开化时代之生活”，这也是当时西方史学普遍把非西方作为自己历史的古代部分的做法，即按照“西方中心论”，非西方是西方发展中的初级阶段。

从史学角度看，王光祈主要是系统介绍了西方音乐史及其史学方法，并以此研究中国音乐、尤其是律制的进化，虽然其中也运用了比较音乐学的一些方法。

而从比较音乐学角度看，他的研究仅仅运用了埃利斯的音分制和霍恩博斯特尔－萨克斯的世界三大乐系。此外，他在文章中零星介绍过诸如传播论的“边缘残存”观点以及采录音响及记谱、收集乐器等方法。但是，他的研究同当时西方流行的比较音乐学有些不一样。首先是对象不同，他主要研究自我音乐而不是非我音乐；其次是方法上也有诸多不同，他以中西比较为主，而不是西方－非西方的比较，多进行历时比较而非共时比较，仅比较律制而不同时比较乐器与风格，且比较中无人类学背景。他确实倡导过环境论，但那是就西方音乐史而言的，决非是人类学的。甚至在他的《中国音乐史》里所用的乐器分类法也是西方传统的三分法，而非比较音乐学柏林学派的四分法。只有他的《东方民族之音乐》是介绍比较音乐学的，但正如他所称仅仅以埃利斯的音乐分制为准，根据文献与乐谱比较音体系。这似乎并不足以反映出到 1920 年代末西方比较音乐学的状况。

除了历史音乐学和比较音乐学外,王光祈还介绍了阿德勒音乐学体系中的声学与声音心理学;同时他还强调该体系中与音乐史有关的各种学术,如美学、物理学、生理学、心理学、文学史、美术史、文化史、政治史、宗教史、哲学史、乐器学以及技术理论和演奏技能。

纵上所述,王光祈这一时期所引入的与其说是比较音乐学,不如说是音乐学,或者说主要是历史音乐学,也有一些比较音乐学。但他对后来影响较大的也还是在史学、律学方面。至于当时的比较潮流主要还是集中在中西比较,为了寻找同西方的差距,以便迎头赶上,而非比较音乐学性质的广泛比较。所以说,这一时期我国是史学处于中心,而比较音乐学则在边缘,非常微弱,虽然它也反映了19世纪西方该学科的两大技术成果——音分制和留声机音响采录(后者仅有刘天华那样很有限的采集工作)——和20世纪柏林学派的些许观点,但它是借着"五四"前后的史学大潮而来的,而最终目的又是在于创造一种能够立足于世界民族之林的中国新音乐。这种创作主宰研究的倾向甚至一直延续到1970年代末。

这一时期还有另一股被我们忽略了的潮流,即由刘复1918年在北大所发起的"民歌运动",这是20世纪初人类学-民俗学传入的结果。运动得到我国人类学-民族学创始人蔡元培的支持。开始仅收集歌词,属新文学运动的一部分,自1922年起也收集曲调并创办《歌谣》周刊,是为中国民俗学之开端。后来刘复之弟刘天华也加入实地采录,加强了该运动的音乐方面。1927年,运动移至广州中山大学——当时中国人类学-民俗学中心,并一直延续到1934年。这7年是民间音乐研究的黄金时代,采录范围从农村扩展到城市(转引自Wong,1991)。据沈知白记载,当时(1929)中央研究院已开始"用留声机蜡片到民间去'灌'"音乐。不少著述和集子都附有乐谱,研究音乐本身。从一些题目来看,如"结婚仪式歌","儿童游戏的歌谣","医事用的歌谣"等,显然是人类学-民俗学性质的。这一运动的性质如同20世纪初美国人类学家的音乐采录与研究。但在我国却由于后来的战乱、排外和音乐界长期固守的"音乐本体论"而未能同音乐学合流、产生如美国民族音乐学和音乐人类学那样的交叉学科。

此外,值得一提的是,当时在中央研究院历史语言所的语言学家赵元任在民间调查方言时曾收集过一些民歌民谣。这令人想起当时比较音乐学家-心理学家施通普夫和人类学家博阿斯联手在美国西北海岸调查印第安人的语言和音乐的做法。

民族乐派思想的主宰:1930 年代中期 ~ 1940 年代

如同在西方,在比较音乐学前后,同时存在着民族乐派的运动,即如巴托克 - 柯达依那样收集民间音乐作为创作具有本民族特色的作品的素材。如前所述,音乐研究为创作,“五四”以来已形成共识,只不过还没有和民族乐派的思想挂上钩,但应注意王光祈早在 1923 年就介绍过西方各国的民族乐派这样的事实(见《德国人之音乐生活》)。

进一步在中国点起民族乐派思想之火的是 1930 年代初在华的两位白俄作曲家阿龙 · 阿伏夏洛莫夫和亚力山大 · 齐尔品。他们用自己中国风格的作品鼓舞了中国作曲家。齐尔品鼓励中国作曲家去听农民的音乐,用西方技巧表现地方色彩。阿氏则提出改革中国音乐与戏曲的意见,据沈知白 1934 年的记载说,“阿氏说中国的音乐家,应该学习俄国格林卡、穆索尔斯基、鲍罗丁这般人,到民间去收集歌谣,再用艺术的手段,将它们制作成伟大的乐曲,我们赞成这种办法。不过关于采取材料,我们除民歌之外,还有昆曲、琴曲以及道家的法曲与僧家的佛曲都可以做创造国乐之材料”。(“二十二年的音乐”)接受阿氏影响的还有冼星海,1935 年他从法国刚回到上海,直接面授阿氏教导,之后将这一思想又带到延安,得到那里作曲家的响应。

当时的抗日救亡运动成了民族乐派思想发展的土壤。而党的文艺方针也号召到群众中去,收集创作的原始材料(毛泽东,1942)。这是“五四”精神合乎逻辑的进一步发展。冼星海号召建设“民族音乐研究理论”(包括中国古乐和欧西乐学理论),研究世界各国的音乐史、乐派和民族音乐,创造“中国新兴音乐”(转引自高厚永,1980)。他影响了 1939 年成立的“中国民间音乐研究会”,其会员多是作曲家。他们的思想如吕骥后来回忆的:“当时我们受苏联‘红旗歌舞团’的影响,‘红旗歌舞团’就是这样随部队走,到一个地方就收集民歌进行创作”(1985)。当时,吕骥在“鲁艺”还曾介绍过巴托克和萨波奇(柯达依弟子)的方法(据陈聆群)。

吕骥 1941 年发表的《中国民间音乐研究提纲》代表了延安这一时期音乐学术的主要倾向。纵观全文,他只提及借鉴“西洋近代音乐科学”,没有提到音乐学。而研究民间音乐的状况、内容与形式、演变的历史,目的是获得规律性的知识,建设现代中国新音乐。不仅研究创作所需的形式与技术,还要研究表演技巧与风格。“提纲”强调研究者的音乐实践,即创作活动。

研究角度有音乐史、创作、演唱、美学、比较学等,民歌采集沿用传统,称"采风"。而1946年在重庆国立音专建立的"山歌社",其人员与宗旨亦是如此(见沈洽,1996)。

"提纲"的贡献是,不但指导了当时和后来的民歌选编工作,而且在中国音乐研究的历史上,第一次提出了方法论问题,所归纳的八种民间音乐和六种技术理论问题,为解放后更广泛的研究提供了建立范式的基础。

如果说前一时期处于中心的是史学,那么这一时期的焦点则是现存的音乐,史学相对地处于边缘位置。在民族解放运动的大背景下,民族乐派的思想,尤其是苏俄乐派,以民间音乐研究的形式而中国化了。这一时期的特点是,研究本民族音乐自身的规律,在此基础上创造新的民族艺术。同国外当时的民族乐派(也有称音乐民俗学的,如布勒伊洛尤等)相比,我们的民间音乐研究缺乏对资料的系统分类,不注意民俗背景,研究中亦无风格比较,也无对音乐体系本身的深入研究。

从民族乐派思想向音乐学的回归:1950~1970年代

解放以后,"五四"时期的历时性研究与延安-重庆时期的共时性研究两股潮流合而为一,称为民族民间音乐研究,代表人物是杨荫浏。实际上,1949年之前,在国统区,"五四"的史学传统一直没有中断。从1930年代的黄自到1940年代前半期的杨荫浏、后半期的沈知白,国立音专成了中国音乐史学的基地。在这方面最有创见的是杨荫浏。重庆时期,他继承了王光祈的传统,以西方技术理论为工具,从物理学、数学角度来解决中国的律制问题。史学思想则是进化论的和儒家音乐观的。此外,他还注重音乐和语言的关系。虽然他也提出过民族乐派的思想,"文史学者与乐人合作研究民歌"(1935),解放后他也曾提到音乐学术为创作服务,但他的研究主要还是学术性的。

1950年代以来,他在进化论的基础上又接受了唯物史观,联系社会生活和意识形态来看音乐结构与审美观。这样,除了原有的文献考证外,他又开始研究现存的民间音乐,进行实地考察,"从研究民间音乐中探索古代音乐的遗存问题"(吕骥,1984)。这就同历史音乐学单纯的历时性区别开来,接近了民族音乐学的共时性,即从现存的传统出发,重构音乐史。杨荫浏方法中历时-共时的结合,是在1950年代政治上一面倒向苏联、完全排斥西方新兴思想的状态下,以他为代表的音乐学者的独创。

他亲自去搞音乐普查，提出调查的五个方面，即相关的生活内容，曲调及唱奏情况，文献实物（乐器与手抄资料），艺人情况，当地研究情况等。当时也受到过苏联民歌研究的影响，如参考地方志等做法（以上见杨荫浏，1957）。他的学术思想接近当时东欧的音乐民俗学。他开创了一种中国式的音乐志写作范式，一直沿用至今。具体说即是：背景简介－乐器及其律制（音乐结构形式）－乐谱－沿革与演变－演奏者－传授关系及教习者－评估（杨荫浏，1958）。

所以说完整的中国音乐学应从1950年代的杨荫浏开始，只不过是用“民族民间音乐研究”的名称罢了。在此之前，王光祈和49年之前的杨荫浏专治史学，刘天华和吕骥等作曲家则面向民间。

这时在上海音乐学院的沈知白，正继续自己1930～1940年代所接受的民族乐派思想，从中西比较中得出结论，要建立自己的“民族音乐理论”体系。他认为“民族”的涵盖面比“民间”广泛得多，而具体实施他的蓝图的则是民族作曲理论家于会泳（见沈洽，1996）。但更重要的是，沈知白重新提倡“五四”以后中断了的比较音乐学，把对中国民族音乐的研究扩展到了东方民族音乐，也可以说是进一步扩大了参照体系。在这方面，他超越了王光祈，具体表现在：

（1）已不再仅仅是中西比较，还扩展到中国和非西方民族的比较。他提出中国古代音乐史中的一些问题要和周边国家联系起来，才能解决，为此他提出了研究路线图：印度－日本、朝鲜－东南亚－西亚、北非－黑非洲－拉美。（赵家梓，1994）。他还翻译了关于印度、拉美和非洲的材料。

（2）从单纯的律学研究扩展到音乐其他因素——旋律、调式、节奏、复调、曲式以及乐器等，并开始注意音乐所赖以发生的背景。

（3）译介西方音乐学家和比较音乐学文献。

（4）提倡全面学习西方音乐学的各分支学科——除音乐声学外，还有音乐美学、音乐史学、音乐社会学、律学、音乐生理学、音乐民族学、音乐心理学等（陈应时，1984）。另据回忆，沈知白在1960年前后曾设想过用奥地利音乐学家阿德勒创立的音乐学体系在上海音乐学院建立音乐学系，既包含“民族音乐理论”专业，也包含“东方音乐”专业（据倪瑞霖）。

从民族乐派思想回归到音乐学，这是当时中国音乐学术的总趋势，无论是杨荫浏，还是沈知白，都是如此，只不过一个是“内向地”形成一种中国式的音乐学，一个是想更开放地广泛借鉴西方音乐学；前者已具规模，后者则

仍在酝酿之中。但令人不解的是,为什么他们两人都没有去注意当时正方兴未艾的西方民族音乐学?仅借鉴东欧的音乐民俗学和"五四"时传入的比较音乐学而避开当时的新学——民族音乐学,是不是为求得政治上的保险?在没有进一步的资料之前,我们只能这么推测。

民族音乐学的兴起与发展:1980 年代

"文革"之后,1980 年前后,上海音乐学院音乐研究所在《辞海(修订版)》资料工作的基础上,由罗传开组织编译了两辑《民族音乐学翻译资料汇编》。材料选自当时可见到的欧美及日本音乐辞书"民族音乐学"条目,计有英、德、法、俄、日等语种。据罗传开所言(1983),这一工作继续了沈知白 1960 年代未竟的事业。

值得一提的是,廖乃雄也在沈知白之后做了些工作,1970 年代下半期,他曾译过一些德文百科全书上的各国音乐条目,还选了非洲、阿拉伯、埃及等条目让我作翻译练习,并亲自为我校订。此外,他还建议当时的编译室翻译沈知白曾译过一部分的斯洛尼姆斯基的《拉丁美洲音乐》,建议我翻译《非洲音乐》(1982),并向出版社推荐出版。这促成了后来各国音乐系列译著的出版,是 1950 和 1960 年代《各国音乐文化》翻译的继续和深化。

沈洽(1990,1996)对这一时期作了很好的总结,笔者下面拟对他的六个方面作一些评估和补充。

(一) 学科方法论的研究

1980 年的"全国民族音乐学学术讨论会"标志了中国学术界正式接纳了这一学科,虽然比西方迟了整整 30 年,在中国却具有划时代的意义,它意味着方法论上的一场革命由此开始了。会上所讨论的"中国民族音乐学究竟始于何时","中西民族音乐学的异同"等问题代表了中国学术界对西方民族音乐学的最初认识以及接受程度的差异。而 1982 年年会上所讨论的研究范围及研究目的(是为创作还是作为独立的人文学科)则无异是中国音乐研究摆脱创作功利的"独立宣言"。1984 年起,则有学科名称之争,现评述如下:

(1) 沈洽、杜亚雄等坚持罗传开译自日文的"民族音乐学",前缀 ethno(民族)修饰"音乐学",强调是音乐学的一个分支学科,同时考虑音乐之文化属性。目的是使我国的研究同国际接轨,创造民族音乐学的中国学派。

(2) 乔建中、金经言等则按德文 Musikethnologie 改译作"音乐民族

学”，理由是该学科中音乐学和民族学同等重要，这样也避免了同我国原有的“民族音乐学”混淆。

（3）黄翔鹏、陈应时等采用“民族音乐形态学”，董维松、袁静芳等又加上了“乐种学”，以取代“民族音乐研究”，意在保持原有的音乐学学术传统，不认同于考虑文化背景的“民族音乐学”。

（4）吕骥、魏廷格等又提出“中国音乐学”，其理由如魏所言，我们的研究是音乐学的、研究自我音乐的（即主位的），不像西方民族音乐学是边缘学科、大多研究非我音乐（即客位的）。

笔者认为，与其统一各家之说，不如保留各种学术色彩，即一种多元共存的学术格局，以利于各派之间在竞争中取长补短、共同发展。“中国音乐学”是对中国特色的学术传统最好的概括，涵盖了“民族音乐形态学和乐种学”，也体现了国际上的通行做法，如“印度音乐学”、“阿拉伯音乐学”等。“音乐民族学”和狭义的“民族音乐学”（如沈洽所定义的）则分别代表了是立足于民族学或音乐学－民族学并重、还是立足于音乐学的不同取向。至于广义的“民族音乐学”最好称为“西方民族音乐学”，以示区别。

沈洽的“民族音乐学中国学派”其范围和方法是（1986）：

（1）主体为中华民族传统文化环境中的音乐；

（2）对我们有明显“血缘”关系交互影响的其他国家和民族的传统音乐；

（3）其他参照体系，特别是欧洲音乐体系。

纵观这三条，其中既有音乐学倾向的民族音乐学，即“文化中的音乐”的影子，也有沈知白“周边国家比较”的思想，又有“五四”以来的“中西比较”这一世纪主题，同时还坚持了“以我为主”的传统。他的思想可以说是代表了1980年代西方民族音乐学传入中国之初的表现形式：对胡德式的“文化中的音乐”的亲睐，同时又不舍弃中国好用的比较音乐学传统。

（二）民族音乐志与民族音乐志学

按沈洽说，这一名称意为“民族的、文化中的音乐志”。但现在西方已统称为 ethnography of music 或 musical ethnography，译作“音乐民族志”（Myers，1991），似与 ahthropology of music，即“音乐人类学”一样立足于人类学－民族学，与西方的差异反映在我们1980年代的音乐志的基本范式中，即：历史、人文概况－表演方式－音乐形态特点－乐种分类与分布－乐器－传承关系，其中各部分或多或少联系文化或民俗背景，少数还得出人类学－民

俗学结论,或甚至调研当地的传统话语——如思维体系、音乐观念和分类法。可以说,较之1950、1960年代杨荫浏的范式,在观念上又进了一步。

(三) 文化地理学

"音乐色彩区"这一概念的灵感来自比较音乐学的"文化圈"、巴托克-柯达依的"音乐方言区"、内特尔-梅里亚姆受比较音乐学影响的"文化区"等概念。所谓比较音乐学影响,即是通过地理划分来寻找音乐的共性,这是一种文化普遍主义的意识。研究地理对音乐文化的影响,代表作是乔建中的"音地关系探微",影响来自萨波奇(柯达依的弟子)《旋律史》中的"音乐地理学"的影响。今天,音乐文化地理学还应联系文化生态学等新的内涵(见管建华,1996)。

(四) 文化史

这一名称易让人联想到萨克斯-萨波奇的乐器史、舞蹈史、旋律史这样陈旧的概念,正如后来人们所批评的,比较音乐学的历史比较法。即比较现存的传统与历史上存在过的传统,或者说用人类学资料与历史资料进行平行比较,这里有很多推测的因素,显示出比较音乐学的不完备之处(岸边成雄语)。而后来侧重于现存传统的民族音乐学,在研究历史时,则取变化的角度,通过不同的变体来重构历史。1990年代兴起的历史民族音乐学则结合了史学的考古、文献考证等历时法和民族音乐学的共时法。如前所述,在这方面,我们倒是领先于西方的。

(五) 跨文化比较

我们所谓的"比较"多属中西比较这一世纪性的主题,1960年代起,又有了沈知白式的与周边国家的比较,1980年代则出现了汉族与少数民族、各少数民族之间的比较,也出现了一点中国以外的比较,如阿拉伯-西方的比较。管建华对这一时期的比较作了很好的归纳(1992),划分出"影响比较"(共性-相关的比较)和"平行比较"(差异-对置的比较),提出脱离西方音乐理论为框架的比较,脱离早期比较音乐学的"欧洲中心论"。笔者认为,既要脱离"西方中心论",也要脱离"中国(或汉族)中心论",才能跳出狭隘的二元比较的框框,真正做到以全世界为视野的多元比较。

(六) 中国以外非欧洲传统音乐的研究

1980年代以来,我们在这一领域做了三件大事,研究上有三大特点。

三件大事是:亚非拉地区音乐志系列译著的出版;《中国大百科全书》收录各国音乐条目;"中国世界民族音乐学会"成立。可以说,中国的"地区

研究”的中心是在中央音乐学院，陈自明等学者功不可没。

三大特点是：

（1）是1960年代亚非拉音乐研究中音乐学传统的进一步延续，即首先注重音乐形态，当然对文化脉络较之从前有更多的注意。

（2）除少数情况外，经费困难和体制问题使我们无法像西方学者那样作大量深入的田野工作，无法理解所研究民族的文化精神，因而只能局限于音乐本身，作一些表面性质的介绍，脱离不了起步阶段。

（3）因而较多的研究采用比较的方式，这正如西方比较音乐学时代，因缺乏对各个地区深入详尽的第一手研究，不得以而采取的比较的方法。但是我们仍有一些出色的研究，如以杜亚雄的“裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究”（1982）、伍国栋的“缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较”（1986）以及李昕的“北美印第安民歌与我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征”（1987）等为代表的。用比较音乐学与历史文献考证的方法，从音乐形态学出发，得出的结论却具有一些人类学关于人种渊源的旨趣，如匈奴人和匈牙利人，羌人和缅人，我国阿尔泰语系民族和北美印第安人。这一方法也见之我国少数民族音乐研究（钱康宁，1991）。

文化人类学思想的渗入：1990年代

如果说1980年代中国的民族音乐学基本上反映了西方比较音乐学和1950年代民族音乐学的思想，那么1990年代最大特点是文化人类学思想的渗入。首先是从名称——即如何描述这一学科开始的。如笔者（1991）从梅里亚姆和蔡斯（G. CHASE）的定义论述中得到灵感，提出了ethnomusicology的译名问题。认为从词源学、语义学、学科历史与现状来看，似应译作“文化人类音乐学”，英文似相应作culturai anthropomusicology，或简称为“人类音乐学”或“文化音乐学”。其他名称则有赵宋光（1991）的“音乐文化学”；乔建中（1991）所提出的人类学下属学科“音乐民俗学”；以及后来管建华的“音乐人类学”（1996）。韩锺恩（1993）很快对上述建议作出归纳，提出“音乐文化人类学”（cultural anthropolgy in music）一说，将其看作文化人类学的分支，研究应从产品转向创造过程及人自身。这正是西方人类学和民族音乐学1980年代以来所强调的。

下面拟简单评述到1996年为止的几种用人类学方法论实验的著述。

首先是马克思主义人类学－民族学思想。如韩锺恩（1991）引用了马

克思《人类学－民族学笔记》来说明人类文化习俗、人的生产、物质生产和精神生产同民俗音乐的关系。笔者在“希伯来音乐仪礼向一神教的进化”(1994)一文中,运用了达尔文－马克思的社会进化论、人类学阐释学派盖尔茨的“文化内旋”以及马克思历史唯物主义关于经济基础－上层建筑关系的基本原理。

杜亚雄在“为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗”(1991)一文中,批判介绍了到20世纪50年代为止的西方人类学－民族音乐学中的进化论、传播论、功能主义和文化相对论等学派后,提出了马克思主义人类学的三个特点。(1)“以世界古今一切民族为对象”(评:实际上梅里亚姆[1964]和内特尔[1983]的著述中已有不少西方音乐的例子,专门研究西方艺术音乐的民族音乐学著述可见内特尔[1989]、赫恩顿[1981]、波尔曼[1992])。(2)“以历史唯物主义为指导、并以社会经济形态为中心内容”(评:在这一点上西方同行不比我们落后,1980年代以来,马克思主义在后现代主义批判资本主义的大旗下,进入人类学－民族音乐学已不是罕见的例子,经济基础决定文化现象,这已成了西方学者时髦的话语)。(3)“强调现状与历史相结合的研究的方法”(评:如前述,杨荫浏早在1950年代就开始这样做了:西方则先后从“变化”的角度[1960年代以来]和“历史民族音乐学”[1990年以来]两方面结合历史与现状。)笔者认为,当务之急是,系统学习马克思主义有关论述,同时批判借鉴西方马克思主义的具体运用方法,广泛对马克思主义以外的西方各种方法论兼收并蓄,并在结合中国传统学术的基础上建立我们自己的体系,这样才能与西方民族音乐学界平等对话。

第二种倾向是,较少借助西方民族音乐学,而直接从文化人类学－民族学中吸取灵感,这也是我们的西方同行常用的方式。这样,立足点已不再是“文化中的音乐”,而是“作为文化的音乐”;而且我们深厚的史学传统也加强了文化人类学的历时维度。

罗艺峰的《中国西部音乐论》(1991),论述西部音乐“在文化层面上与自己音响本体之外的物质文化、行为文化和精神文化发生着关系”,同地理环境、自然气候、产食经济息息相关,即支撑和孕育音乐的是音乐外的文化事项。他从钟与琵琶的比较来看物质文化,分别从战争与和亲这类行为文化、从宗教与风俗这类精神文化来看其对西部音乐的影响。以上是共时、宏观的研究,接着又从历时的角度来看具体的音乐文化事项——西凉乐、龟兹

乐等杂交、开放、生成、发酵的方式。最后又微观地分析了“花儿”等西部音乐的主要品种，其中不乏新颖的视角，如“花儿”的人格类型学研究和“信天游”食与性的生存母题；但是藏族的“谐”、维吾尔“木卡姆”以及“西安鼓乐”这三节流于一般介绍，述而少论。所引书目也反映了我国总体上对西藏－新疆同中亚－南亚的比较研究不够。

杨民康的《中国民歌与乡土社会》(1992)，据作者本人说，灵感主要来自我国人类学家、社会学家费孝通的《乡土中国》。全书在西方社会学、民族学、符号学和中国传统美学、民间文学结合的层面上，探索民歌赖以生存的乡土社会及其文化结构，是一部音乐文化学－社会学、而非形态学的著作。从方法论上看，该书似以民歌为例来阐释结构－功能主义学说。作者以符号学方法区分出民歌符号活动四要素——乐讯、讯道、乐人与环境(即民歌的形式－内容、媒介－过程、演员－观众、生态－社会)，四者在其系统内部的四种语义功能(传载、抒表、传讯、趋美)和外部的四种文化功能(习俗、礼仪、群聚、交际)中发挥着作用，以此形成一符号－结构系统。然后从四种背景——人生仪礼、婚姻恋爱、家庭家族、乡里社会看上述内外功能。最后以功能－结构派学者帕森斯的“社会行为论”历时地区别行为者，即乐人(乐工、乐伎、歌手、优伶)的社会地位和文化角色。

第三种倾向是，从文化人类学的分支学科民俗学出发的音乐民俗学，可以说是1920～1930年代和1950年代民俗音乐调查的进一步发展，代表人物是乔建中(1991)。他提倡从“实录”(即田野工作)入手，强调记录民俗全过程(不像以前只记录曲调与歌词)，还要参与其中、直接感受，这正是人类学家马林诺夫斯基1940年代及当今西方民族音乐学所强调的。然后在这一基础上作文化人类学、音乐民俗学的整体研究。至于方法，他提出研究仪式背后深层的社会、历史、文化、宗法、观念等内容，“从民俗的细节中可以剥离出很丰富的社会文化内涵”。他借用了日本学者的民俗分类——物质、社会、语言和心理，认为每项音乐民俗中都可能包含这四要素。实录中四要素再加上历史－社会－艺术这三维度，可对民俗音乐有一个全面、系统、多层的认识。

第四种倾向则干脆以音乐人类学来代替民族音乐学，如管建华编著的教材《音乐人类学》(1996)。虽然这方面资料尚不充足，但作者却能广泛借助文化人类学、社会学译著而构建出一个具有自己特色的框架，且将这一学科扩展到深层的文化美学、心理学与哲学范畴，并处处联系中国音乐的情

况,颇具新意。对音乐人类学的介绍除梅里亚姆(音乐行为和功能主义)、洛马克斯(歌唱风格测定)等学派外,似还应包括布莱金(结构主义人类学,1973)、费尔德(审美人类学-声音民族志,1982)和A.西格(表演人类学,1988)等流派。引人注目的是,管建华等人将音乐人类学具体运用到音乐教育上,同当今多文化、跨文化的音乐教育这一国际潮流接轨,在我国目前的音乐教育理论中走到最前列,他们提出的口号是:立足于本民族传统文化,抛弃西方中心论,面向全世界。笔者认为,这是对传统文化-世界多元文化辨证关系的最好阐释,是我国音乐文化当今的发展方向。

第五种倾向,或仅初露端倪,是人类学学者的加盟。1995年,厦门大学人类学系彭兆荣在《中国音乐学》上发表文章"结构,解构,重构:中国传统音乐现代化的必然选择",象征了音乐学-人类学在中国联手的开端,中国音乐学界第一次感受到了来自人类学界的学术风格和一股强劲的后现代主义学术风范。作者引用了巴赫金、赛义德、福柯等后现代主义大师的观点,来分析我国少数民族音乐文化的结构,解构西方音乐文化的话语系统,如我者(指西方)文化霸权的表现,他者(指非西方)不同但却平等的价值结构,以此重构中国各民族音乐文化自己的话语系统。他还提出,"音乐广泛地与人群、种族、阶级、年龄段、职业、性别等结合"的后现代主义视角(也见汤亚汀,1993)。值得注意的是,人类学学者彭兆荣在西南少数民族地区有过多年田野工作的经历,曾给予音乐现象以特别的关注。

结　语

从1980年代西方民族音乐学全面传入以来,仅仅十多年,中国音乐学术就发生了巨大变化,西方民族音乐学一百年来所有的思潮(除结构主义外)几乎都出现在当代中国。各种色彩的学术风格形成了一个连续统,两头极端分别是音乐形态学-乐种学(即音乐学)和文化人类学,中间依次是比较音乐学、民族音乐学、音乐民俗学和音乐人类学,呈现出多元共存的格局。西方民族音乐学思想使中国学术界走上了方法论的实验和革命,这必将对中国音乐学术的发展产生深远的影响。

参考书目

王光祈:"德国人之音乐生活"(1923)

“欧洲音乐进化论”(1924)
“通讯”(1934)
以上均见《王光祈音乐论著选集》冯文慈,俞玉姿选注,人民音乐出版社,1993
沈知白:“中国近世歌谣叙录”(1929)
“二十二年的音乐”(1934)
以上均见《沈知白音乐论文集》姜椿芳、赵佳梓主编,上海音乐出版社,1994
杨荫浏:“《中国民歌》序”(1935)
“湖南音乐采访队的普遍调查工作”(1957)
“孔庙丁祭音乐的初步研究”(1958)
以上均见《杨荫浏音乐论文选集》,上海文艺出版社,1986
毛泽东:“在延安文艺座谈会上的讲话”(1942),《毛泽东选集》卷三
高厚永:“中国民族音乐学的形成和发展”(1980)《音乐研究》1980.
吕　骥:“中国民间音乐研究提纲(1982年修改稿)”,《音乐研究》1982.2
“悼念卓越的音乐史学家杨荫浏先生”,《人民音乐》1984.4
“中国音乐学、乐学和有关的几个问题”,《音乐研究》1985.1
杜亚雄:“裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究”,《中国音乐》1982.4
“为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗”,《中央音乐学院学报》1991.3
罗传开:“《民族音乐学翻译资料汇编(2)》编后”(1983)
伍国栋:“缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较”,《民族音乐》1986.1
沈　洽:“民族音乐学研究方法导论”,《中国音乐学》1986. 1-3
“民族音乐学十年”,《中国音乐年鉴》1990卷
“民族音乐学在中国”,《中国音乐学》1996.3
李　昕:“北美印第安民歌与我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同特征”,《音乐研究》1987.4
钱康宁:“论音乐学在少数民族研究中的地位和作用”,《人民音乐》1991.11
乔建中:“浅议民俗音乐”,《人民音乐》1991.7
罗艺峰:《中国西部音乐论》,青海人民出版社,1991
韩锺恩:“关于民俗音乐研究的三个比较”,《音乐探索》1991.2
“音乐文化人类学”,《中国音乐年鉴》1993卷
汤亚汀:“ETHNOMUSICOLOGY:释义和译名”,《中国音乐学》1991.3
“《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》评介”(内特尔,1989),《中央音乐学院学报》1991.4
“《专题论丛:音乐实践的描述与描述的实践》评介”,《中国音乐年鉴》

1993 卷
"希伯来音乐仪礼向一神教的进化",《世界音乐文丛(2)》1994
杨民康:《中国民歌与乡土社会》,吉林教育出版社,1992
赵宋光:"音乐文化的分区多层描述",《中国音乐年鉴》1992 卷
管建华:"比较音乐研究述略",《中国音乐年鉴》1992 卷
"音乐人类学",《中国音乐》1996 增刊
陈应时:"沈先生教我学音乐学",《沈知白音乐论文集》,上海音乐出版社,1994
赵佳梓:"沈先生是如何教我研究东方音乐的",《沈知白音乐论文集》,上海音乐出版社,1994
彭兆荣:"结构,解构,重构:中国传统音乐现代化的必然选择"《中国音乐学》1995.2
A. Mrriam, *Anthroplolgy of Music*, 1964
J. Blacking, *How Musical Is Man*? 1973
M. Herndon, "Cultural Engagement: The Case of Oakland Symphony Orchestra", *Yearbook for Traditional Music* 1981
S. Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 1982
B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts*, 1983
A. Seeger, *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of the Amazonian People*, 1987
H. Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, 1991
I. Wong, "From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the 20th Century", *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, ed. by Nettl & Bolhman, 1991
P. Bolhman, "Europe", *Excursions in World Music*, ed. by Nettl, 1992

(原文刊《音乐艺术》1998 年第 2 期)

附　　录

1. Ethnomusicology：1980 年代以来的十种新趋势

（1）主流已纳入人类学的范畴。该学科的学者“将自己视作人类学家，将这一学科视作人类学的分支。”他们“关注人类学的问题”，“试图将音乐结构问题……同人类学问题结合起来”，研究“音乐与政治、经济、社会结构、音乐事项（event）以及语言之间的关系”（赖斯，1987），ethnomusicology 已等同于 anthropology of music（音乐人类学），在许多文章中两种名称常交替使用。纵观一个世纪以来这一学科（包括比较音乐学）内涵中人类学比重的不断增长，笔者预料也许会出现一个含义空前广泛的新名称，姑且杜撰为“人类音乐学”（anthropo-musicology），以代替现在不确切地译作“民族音乐学”的 ethnomusicology。

（2）着重研究人类的音乐行为而非音乐作品。即“强调人创造音乐（music-making）的过程而不强调成品”。这里“创造音乐的过程”，亦称“音乐的生成过程”，系指人类创作、表演、体验音乐的过程，或曰使用、传播、维持音乐的实践（赖斯，1987）；“成品”泛指一切音乐，不仅仅是专业音乐。研究的主要目标是使用音乐的人及其音乐生活（荣鸿曾，1986），而传统的对音乐本身的分析则“降到了较低的层次”（赖斯，1987 年）。该学科更感兴趣的是音乐的外因（extramusical），试图通过外来因解释音乐的内因（musical）（拉恩，1987）。

（3）历时法开始与共时法并重。有人提出“历史民族音乐学”（historical ethnomusicology）的学科名称（谢勒梅，1980），更多的人主张“从各种历史观点出发研究音乐应是当前 ethnomusicology 的目标”（比拉夫斯基，1985）。可在共时的音乐研究中“研究作为过去遗产的历史形式”，也可对

该学科学者“所着迷的变化问题”(或曰“传统”)作历时的研究(赖斯,1987),即重建某种文化的音乐史(如恩凯蒂亚正在撰写的非洲音乐史)。二十多年来,该学科否定了比较音乐学的历史进化论,现在重新提倡历史方法,既是一种否定之否定,又是一种螺旋形的上升,即不是简单重复比较音乐学的历史观、而是借用了文化人类学历时-共时法的历史观来探讨变化与静止的辩证关系。

(4) 开始借助心理学研究个人的创造和体验。涉及的问题有:“个人形成声音的心理过程”,“特定乐曲的创作、即兴和表演”,“对音乐形式和结构的观察”,“音乐介入时感情、身体、精神和感官等的体验”,“个人对组织音乐的体验及其……认知结构”(赖斯,1987),以及个人与传统(或历史)的相互作用(西格、哈伍德,1987)。这一新趋势使本学科继关注历史-进化问题和关注社会生活问题之后、进入了关注历史、社会中的个人的第三阶段(赖斯,1987)。

(5) 与音乐社会学的接近。本学科和音乐社会学都研究不同社会中音乐的社会功能及其变异。在现阶段,前者侧重于描述音乐的社会功能,即事实的层面(如音乐的组织结构同社会结构的关联),后者从社会学的观点深一层地观察这一功能(苏皮奇克,1987)。有人提出“音乐社会学研究的问题是音乐的社会制约,而 ethnomusicology 所研究是音乐的文化制约”(苏皮奇克,1987)。但在实际研究中表层与深层、社会与文化是无法截然分开的,如胡德所称的“社会-文化背景”是一综合体。

(6) 多学科、交叉学科的研究。上述各点已显示出本学科借助了人类学、历史学、心理学、社会学等诸学科。实际上所援引的学科还有:生物学、生态学、符号学、民族学、表演-传播民族志、结构主义、象征身心交感论、马克思主义、解释学以及几种方法兼收并蓄(赖斯,1987)。如 1980 年代末内特尔(1989a)又回到列维-斯特劳斯的结构主义,并有新的开拓(单位论、二元论等)。显然已不是 20 世纪 60、70 年代传统的语言学模式(近年来仅有休斯这样偶见的例子,1988),而是宏观的文化人类学模式,即将结构主义分析的层面从音乐自身升格到音乐外因,力图以共时的文化主义与音乐学划清界限。

(7) 多视角的研究。多学科的研究势必造成从不同角度、在更广泛意义上解释音乐现象。如源于结构语言学、音位学、符号学的主位和客位(emic,etic)、或称局内-局外的研究角度(据内特尔 1983 年所称,ethnomusicology 的方法已渐渐从传统的客位转向主位,并有可能将两种角度结合起

来),以及组合与聚合(syntagme,paradigm),即横向与纵向的分析角度(后者又称"联想"关系,已广为运用)(山口修,1983)。此外,如赖斯1987年所提出的整体模式的研究中历史-社会-个人三种因素之间的双向关系形成了一系列的研究视角。近年也出现了不少角度很有新意的课题,如《珀塞尔时代的剧院建筑及其对珀塞尔"戏剧歌剧"的影响》(雷迪斯,1990),初看是论述建筑学与历史音乐学的关系,但实质上是论述一种文化因素对音乐的影响,应划入ethnomusicology的范畴。

(8) 开始渗入西方艺术音乐领域。如有人用ethnomusicology的方法研究匹兹堡交响乐团(荣鸿曾,1986),又如内特尔对莫扎特的研究(1989a)。这类题目现在还是凤毛麟角,以后将会逐渐多起来。在一些文章里还出现了"西方艺术音乐文化"的提法(拉恩,1987;内特尔,1989b)。上述倾向表明,西方艺术音乐同世界其他音乐文化已处于平等、相同的地位,同样可用ethnomusicology的方法来研究(瓦克斯曼,1981)。音乐上的"西方中心论"正在消亡。

(9) 与历史音乐学互相接近、杂交。有些音乐学学者提出音乐学可以向ethnomusicology学到许多东西(克劳福德,1987),有人甚至提出"所有音乐学以ethnomusicology方法为中心"的可能性(达克尔斯,1980;西格,1985)。有些题目则结合这两门学科,如《斯特拉文斯基的芭蕾舞曲〈婚礼〉和俄罗斯民间婚礼仪式》(梅佐,1990)。可以预料将来可能会出现一种包括历史音乐学、ethnomusicology和音乐社会学等的音乐学科(苏皮奇克,1987),研究"所有历史时期、所有民族和国家的所有领域的音乐活动","关注广阔得多的社会、文化问题","不再局限于狭窄的分析"(赖斯,1987)。

(10) 近几年来还出现了一种排斥"音乐学"的提法。如内特尔的"人类学与音乐"(1986b),拉恩的"人类学和音乐理论"。后者认为"音乐理论可能成为人类学的分支,同样,人类学也可能成为音乐理论的延伸部分"(1987)。这是将同西方传统的musicology(音乐学)分手的一个先兆?还是梅里亚姆"音乐人类学"(anthropology of music)的翻版?

【引文索引】

[英文部分]

Bielawski, L.

1985 "History in Ethnomusicology," *Yearbook for* Traditional Music

Crawford, R.

1987 "Response to Rice," *Ethnomusicology* (3)

Duckles, V.

1980 "Musicology", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (12)

Harwood, D. L.

1987 "Interpretive Activity", *Ethnomusicology* (3)

Hughes, D. W.

1988 "Deep, Structure and Surface Structure in Javanese Music: A Grammar of *Gendhing Lampah*," *Ethnomusicology* (1)

Mazo, M.

1990"Stravinsky's *Les Noces* and Russian Folk Wedding Ritual," *Journal of the American Musicological Society* (1)

Nettl, B.

1983 *The Study of Ethnomusicology*: 29 *Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press

1989 (a) "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", *Yearbook for Traditional Music*

(b) A letter to the writer (1989/8/28)

Radice, M. A.

1990 "Theater Architecture at the Time of Purcell and Its Influence on Ilis 'Dramatick Operas'", *Musical Quarterly* (1)

Rahn J.

1987 "Ethnomusicological Approaches to Western Art Music: A Native Reflection", *World of Music* (1)

Rice, T.

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology," *Ethnomusicology* (3)

Seeger, A.

1985 "General Articles on Ethnomusicology and Related Disciplines [in the New Grove]," *Ethnomusicology* (2)

1987 "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?" *Ethnomusicology* (3)

Shelemay, K. K.

1980 "'Historical Ethnomusicology': Reconstructing Falasha Ritual," *Ethncmusicology* (2)

Supicic, I.

1987 "Sociology of Music and Ethnomusicology," *World of Music* (1)

Wachsmann, K.
1981 "Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music," *World of Music* (2)

[中文部分]
荣鸿曾《关于民族音乐学问题》,载《音乐学术信息》1986,5-6合刊
山口修《民族音乐学》,日本《音乐大事典》词条,罗传开译,人民音乐出版社,1988

(原刊《中国音乐年鉴1992卷》)

2. 1992 年英国民族音乐学书目排行榜

1992 年一位英国民族音乐学学者 Jonathan Stock 向他的同行们发出了一份调查卷,请他们根据自己的科研教学,开出图书馆所必备的民族音乐学著作书目。后来他根据所收回的 15 份答卷,列出一份书目排行榜。

有 10 人选择了梅里亚姆的《音乐人类学》(*The Anthropology of Music*, 1964)和内特尔的《民族音乐研究:29 个问题和概念》(*The Study of Ethnomusicology*:29 *Issues and Concepts*, 1983),因而这两本书并列于榜首。在西方,前一本书曾被誉为民族音乐学的"圣经",后一本书则是该学科公认的教科书。

列于第二位的是 8 个人所推举的 Steve Feld 的《声音和情感:卡鲁利人表达形式中的鸟语,哭泣,诗歌与歌曲》(*Sound and Sentiment*:*Birds*, *Weeping*, *Poetics and Song in Kaluli Expression*, 1982),作者是美国得州大学(奥斯汀分校)人类学与音乐教授。他称此书为声音的民族志,通过探索鸟语,哭泣,诗歌与歌曲四者的关系,揭示巴布亚新几内亚热带雨林的卡鲁利人的审美观,把声音看作文化内的一种象征体系。据说,在当地,鸟鸣反映了精灵世界,使人联想到死亡和哀悼;人类的哭泣反映了神话中的鸟鸣;诗歌语言也创造出一种悲哀,沉思,如鸟鸣的效果;而卡鲁利人最基本的表达形式则是歌曲,由哭泣的旋律和诗歌中的鸟语组成。哭泣是女人的表达形式,唱歌是男人的表达形式,二者都被当地人解释为"变成小鸟"的神秘过程,这说明了声音结构也是社会结构的反映。作者结合生态学、社会分析和对传播方式与其代码的分析,研究森林中的声响怎么影响了人类的声音创造,并以此理解卡鲁利人的文化精神和生活特点。该书的两大特点是:(1)研究对

象从音乐扩展到声音,(2)专注于所研究文化自己的“概念”与“思想”,用局内人的角度和地方性的话语来描述,这是1970年代以来许多音乐民族志的特点,也包括下面要提到的Anthony Seeger的那本书。

并列于第三位的是有7人提名的John Blacking的《人具有怎样的音乐性?》(*How Musical Is Man*? 1973)和Helen Myers主编的《民族音乐学导论》(*Ethnomusicology*: *An Introduction*,1992)。前者是英国音乐人类学的经典,后者作为“新格鲁夫丛书”先在英国出版,1994年又由美国的Norton再版,其重要性非同一般。Myers是1980年代在苏格兰爱丁堡大学得到博士学位的,现在美国任教。这本书的各章均是百科全书式的概述,似乎是《新格鲁夫辞典》修订版的新条目。全书分四个部分,一、引言:历史与定义;二、理论与方法:田野技术,音乐民族志,记谱法,音乐风格分析,历史民族音乐学,图像学,乐器学,音乐创造生物学,舞蹈;三、伦理概念与方向:音乐与性别,音乐工业,伦理学,世界音乐的保存,民族音乐学的新方向;四、参考辅助材料:研究信息来源(书目,机构等),世界各国乐器收藏馆,乐器分类表(霍恩博斯特尔-萨克斯),音高测量表,电流频率与电压一览表。从目录即可看出,本书既有新的分支学科的概述,又有传统领域的历史总结,还有当前热点的讨论,甚至附有翔实可用的参考材料,各方面都胜过上述内特尔的《29个问题》。

Anthony Seeger的音乐民族志《苏亚人为什么歌唱:一支亚玛逊民族的音乐人类学》(*Why Suya Sing*: *A Musical Anthropology of an Amazonian People*,剑桥大学1987年版)有6人提名,列于排行榜第四位。Seeger的“音乐人类学”原文是musical anthropolpgy,不同于梅里亚姆的anthropology of music,后者可译作“音乐的人类学”以示区别。梅里亚姆的“音乐的人类学”把音乐看作是文化和社会生活的一部分,研究文化和社会中的音乐;Seeger的“音乐人类学”不仅用人类学方法研究音乐,而且从音乐表演的角度研究社会,认为音乐表演创造了文化和社会生活的许多方面,将社会生活看作是一种表演,即研究音乐中的社会,因而他的人类学亦可称为“音乐表演人类学”。具体地说,即从音乐表演的角度理解巴西亚玛逊河流域苏亚人的社会。他们社会生活的主要方面是由仪式和表演构成的,常常以某类歌曲体裁和表演时的身体装饰来区别群体。他们的社会就是一支乐队,村庄是音乐厅,一年犹如一首歌,他们歌唱的季节性组织也使一年成为一系列音乐会,人生各个时期的仪式以一首首歌曲反映人生的旅程。

列于第五位的是有4人提名的John Blacking的《对人类所有音乐的实际观察》(*A Commonsense View of All Music*,剑桥大学1987年版),本书系统反映了英国民族音乐学界这位泰斗对民族音乐学及当前音乐教育的一些问题的看法,涉及艺术及艺术作品的本质,个人音乐体验与人类共同的音乐体验之间的关系,民族音乐学的任务,音乐思想的起源,音乐按人类行为来描述,而非仅仅是有结构的艺术品,以及当前音乐教育广泛使用世界各民族音乐的倾向。

在第六位上列出有三人提名的六种书,即Paul Berliner关于非洲簧片琴Mbira的民族志《姆比拉之魂》(*The Soul of Mbira*, 1981),巴托克的同时代人,同属民族主义倾向的罗马尼亚学者Constantin Brailoiu的论文集《民族音乐学问题》(*Problems of Ethnomusicology*,剑桥1984年版),胡德的名著《民族音乐学家》(1982年新版),洛马克斯的名著《民歌风格与文化》(*Folk Song Style and Culture*, 1968),Elizabeth May主编的《许多文化的音乐》(*Musics of Many Cultures*, 1980),以及《新格鲁夫乐器辞典》(1984)。

其中值得一提的是May主编的《许多文化的音乐》,该书由20位学者分别撰写了20种文化的音乐,即:中国、朝鲜、日本、泰国、印度古典,苏门答腊,爪哇和巴厘,波利尼西亚的音乐舞蹈,澳大利亚土著,撒哈拉以南的非洲,南非黑人,加纳埃维人,埃塞俄比亚,阿拉伯近东的世俗音乐,伊朗古典,犹太,北美土著,阿拉斯加爱斯基摩人,南美印第安人,南美民间音乐。书中每章都附有地图、图表、照片、插图及谱例,还有有关文化的词汇术语、书目、音响、录像目录。

可与其相比较的是以内特尔为首的"伊利诺伊人"撰写的另一部类似著作《世界音乐览胜》(*Excursions in World Music*, 1992),共描述了11种文化,即:印度,中东,中国,日本,印尼,撒哈拉以南的非洲,欧洲,拉美,北美旧世界(指欧洲)的文化。每章都从描述一场表演开始,然后将其置于总的社会和文化的描述中,叙述音乐文化的一些重要方面:乐器,体裁,风格,音乐表演场合,审美价值。突出当前流行的体裁,西方的影响,文化特征,创造过程,以及音乐家。如"中国"这一章,从描述上海茶馆的江南丝竹表演开始,之后除了古琴、京剧、地区风格等传统论题外,还论述了当代中国的流行音乐,群众歌曲创造,西方专业音乐,著作权与创造过程,业余与专业音乐家,以及孔子与毛泽东的思想在音乐价值观与功能中所起的作用。

此外与May主编的书的明显不同之处在于新辟的两章中。"北美旧世

界的文化”这一章论述了城市民间音乐、美国黑人、当代少数族裔(包括土著和移民)的流行音乐。“欧洲”这一章从现代维也纳的音乐开始,论述了以下几个部分:1. 音乐思想,包括“欧洲音乐”的概念(如作为一种音乐文化的欧洲),农民和民间社区的音乐,城市社区音乐,有国度和无国度的音乐,音乐与宗教,音乐会与音乐会明星,个人与社会,创造性与社区;2. 乐器,包括民间乐器,工业时代的乐器,乐器与音乐职业化;3. 欧洲音乐生活的历史与社会结构,包括欧洲音乐思想中的历史主义,作为文化心态组成部分的音乐,历史人物与音乐的政治经济学,现代国家,现代历史,现代音乐;4. 20 世纪末的欧洲音乐、新辟的这两章运用了城市民族音乐学、变化说、后现代主义的新概念,引人注目。

排行榜上列于第七位的有 7 种书,2 种期刊和 1 篇文章。期刊是美国的《民族音乐学》和国际传统音乐学会(ICTM)年刊。专著中值得一提的有三种。首先是 Philip Bohlman 的《现代世界中的民间音乐研究》(*The Study of Folk Music in the Modern World*,1988)。作者是内特尔的弟子,芝加哥大学助理教授,有著作多种,他被西方民族音乐学界誉为“一颗正在上升的新星。”本书对民间音乐领域及其研究作整体观察,从不同文化间的广阔视野来看民间音乐,将其看作民俗的一种体裁,强调民间音乐在所有文化中,在现在及过去的活力,重新考虑民间音乐家是创作者的地位。正如本书作者在前言中所说的:“强调要在新的背景——城市,大众传媒,流行体裁——之中调查民间音乐,并将民间音乐视为新的文化过程(尤其是现代化与城市化的的过程)的产品。”

其次要提到英国学者 Richard Middleton 的《研究流行音乐》(*Studying Popular Music*,1990)一书,是大批同类著作中最受推崇的。随着城市民族音乐学的发展,随着人类学和民族音乐学对文化变化日益强烈的兴趣,民族音乐学早期的理想,研究原汁原味的、未混合的、因而完全可靠的音乐的思想开始动摇了。人们开始认识到流行音乐是世界大多数人喜爱的音乐类型,这种音乐表现出文化上、风格上的混合,往往转瞬即逝,被社会视为低级艺术,曾被认为不值得研究(Nettl,1991)。而后现代主义思潮又进一步推动了流行音乐研究,因为这种思潮本质上反对处于中心地位的精英文化,提倡研究处于边缘位置的日常生活 - 大众社会中流行的东西。Middleton 认为,只有通过跨学科的方法才能恰当理解流行音乐。本书集中论述了近二百年的英美流行乐,尤其是 20 世纪的。在第一部分,作者运用辩证法概念

研究了流行音乐的发展,各种体裁及其意义,批判了某些音乐史和当代资本主义社会音乐生产的各种理论(如阿多诺的"群众文化观");第二部分是对流行音乐的分析,运用了各种方法:音乐学,民俗学,人类学与文化研究,结构主义及符号学,美学,意识形态分析,以及心理分析等等。

最后要提一下内特尔和 Bohlman 主编的《比较音乐学和音乐人类学:民族音乐学历史的文集》(*Comparative Musicology and Anthropology of Music: Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, 1991)。19 位学者对民族音乐学的历史,方法论及理论基础进行了探讨,分为四个专题,即历史的四个方面:民族音乐学在认识世界音乐多样性中的重要性;分析与解释历来的主要问题;学科创始者的贡献;民族音乐学的多学科性。

在此排行榜外,另有几种类似的著作,代表了民族音乐学中不断兴起的历史意识与反思,或曰对民族音乐学思想史的兴趣,其中突出者如 Hellen Myers 主编的《民族音乐学:历史研究与地区研究》(*Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, 1993),此书是前述该作者《民族音乐学导论》的姐妹篇。全书分两大部分。第一部分是欧美各国民族音乐研究史,叙述至"二战"为止;第二部分是对世界各地区、各国的民族音乐学研究的总结,至 1990 年代初。本书目的是"让读者看到全球不同的民族音乐学传统的方法及其相互影响。"每篇文章都是百科全书条目式的,并附有极其详尽的书目,有助于进一步研究。

除了上述排行榜外,还有一些重要出版动态不能不提。一是七大卷的《Garland 民族音乐学习核心文选》(*The Garland Library of Readings in Ethnomusicology. A Core Collection*, 1994)。由哈佛大学 Kay Kaufman Shelemay 选编,共选入 119 篇文章,最早的发表于 1809 年,最晚的是 1987 年,浓缩了民族音乐学一个世纪的风貌。七卷的中心分别是:1. 民族音乐学的历史,定义和范围,2. 民族音乐学的理论和方法,3. 作为文化的音乐,4. 音乐记谱,5. 跨文化的音乐分析,6. 音乐创造的过程,资料与技术。7. 一个世纪以来的民族音乐学思想。二是即将出版的《Garland 世界音乐百科全书》(*Garland Encyclopedia of World Music*),由 Tim Rice 和 James Porter 主编,内特尔任顾问。十卷分别为:1. 欧洲,2. 非洲,3. 亚洲内陆与东亚,4. 东南亚,5. 南亚,6. 中东,7. 太平洋,8. 北美,9. 拉美,10. 全球的视角。各卷体例为:一、概观,二、各地区特有的问题,三、详论各民族,各族群。每卷至少附有两张 CD。第三

是正在修订中的《新格鲁夫辞典(第7版)》,预计1999年出版。重写的篇幅占全书30%,多是在民族音乐学方面,其修订宗旨称:所描述的不仅是传统风格,还有城市风格,流行风格,城乡音乐文化的互相影响,大众媒介对音乐生产的冲击,以及西方的影响。最后要提一下新近出版的MGG(即德国的《古今乐典》)新版,全书分为术语8卷和人物12卷,关于世界各地的音乐文化都有详尽的条目。

(原刊《音乐学术信息》1997年第2期)

3. 乐器学辞典条目

英国《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》(1980)词条

乐　器　学

(英语:organology;德语:Instrumentenkunde)

即对乐器描述性、分析性的研究。该术语由贝萨拉勃夫(1941)首先采用,将乐器的"科学和工程技术方面"同更广泛的音乐研究区别开来。乐器学的一个必要部分是对不同时代、不同文化的乐器进行分析性的归类(见本辞典"乐器分类学"条);乐器的历史演化和音乐上的运用,也广泛被认为属于乐器学范畴,虽然同乐器相联系的体裁演化以及乐器曲目的细节不一定列入其内。乐器学学者也可以描述特别影响音乐风格的演奏技巧的某些方面。乐器学在民族音乐学研究中已很突出,因为对来自某一异族文化的乐器可以先描述某些细节,再理解其音乐方面;但后来有一种倾向将乐器研究"同音乐文化、音乐风格的描述"结合起来(参见内特尔所著,1964)。Organology 这一术语偶用于管风琴(pipe organ)研究(这里似可译作"管风琴学"——译注),但其标准意义源于希腊语 organon(意为"工具"),也源于普里托里乌斯(Michael Praetorius, 1571~1621,德国作曲家、理论家)的专著《音乐全书》第二卷《乐器学》(De organographia, 1618)的标题。

引文出处:

N. Bessaraboff:《欧洲古乐器》,麻省剑桥 1941 年版

B. Nettl:《民族音乐学的理论与方法》,纽约 1964 年版

乐器分类学

[英]克劳斯·瓦克斯曼(Klaus Wachsmann)

1. 引言:霍恩博斯特尔-萨克斯分类体系

对一个观察自己社会的人来说,"乐器"是一个无需说明的术语;但在世界范围内使用该术语就不太容易了,因为在这样广泛的背景里,连音乐本身是什么人们都难以下定义。霍恩博斯特尔(1993,第129页)[①]曾建议,"为了研究的目的,一切能够有意图地用来发声的东西都应视作为乐器",他写作"发声工具",或简称的"声音工具"(sound instrument)。德语Instrumentenkunde(乐器学)及其对等的英语术语organology为避免争议而认为无须去定义什么是声音,什么是音乐。胡德(第12页)[②]区分出"乐器学"(organology)和"乐器志"(organogrphy),试图以此划分出和一般普通的描述(即乐器志)和知识的总体(即乐器学)。后者同分类学问题及不同场合作为分类体系基础的原则相关。乐器志和乐器学都关注结构细节。

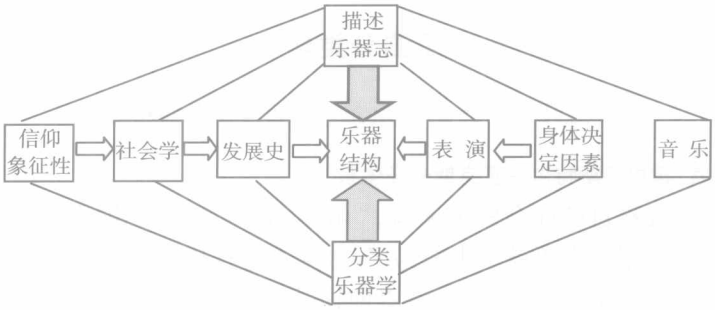
下列流程图(见图一)描绘了有关乐器的种种概念,将结构(材料,样式)置于中心,作为乐器志和乐器学共同领域及二者的联系。右边三个长方形内向地指音乐诸方面,左边三个则指背景诸方面。横向箭头通向图中心,而从旁边绕过中心的斜杠则表示,某种分类也许把结构细节当作次要的。在主要关注乐器本身的乐器收藏者看来,或在当地表演自己音乐的人看来,下列图表中有些类目看来肯定牵强附会,然而随便哪一类都可在全世界5000种语言中之任一种里用作[乐器]分类法的主要准则。有些分类法也许完全是地方性的,实用的或是民族的,或许仅仅是某种民间术语,如P.凡·蒂尔所研究的乌干达安科累人的分类法("Kinyankore乐器分类法初探",刊《民族学评论》1969年第13期,第1页)。还有些分类法则是纯理论性的,鉴于这些分类法来源一种宇宙论,迎接普遍适用性的挑战,因为宇宙论本身无疑是普遍性的。

在明确声称适用于全世界的学术体系中,最广泛争议的是霍恩博斯特尔和萨克斯1914年所创造的体系。他们想对乐器分类固有的问题进行开

---

① "非洲声音工具的民族学",刊伦敦《非洲》杂志,Vi——译注(按原"参考书目"),下同。

② 《民族音乐学家》,纽约1971年版。



图一:研究范围:乐器本身和乐器的生物活动与社会音乐活动方面:"身体决定因素"指表演者的身体运动,如拉、推、击和举、肌肉拉紧和舒张等。

放式的讨论("一种尝试"),同样也想表示怎样可以将自己的思想最恰当地转变为实践。他们使用了杜威的十进制体系,那预示了非语言符号在将来的重要作用。他们对这一分类法的介绍,以及对总体原则的讨论,对他们自己的实际体系会引起的批评的预计,这些都作为本条目的附录(已译成英文)刊载于后。

介绍之后即是对分类法本身的论述,所包含的定义是需要解释的:共列举了 300 多类。主要类目直至数码的第三位数,该分类法综览如下:

1. 体鸣乐器(80 类)

11. 击奏体鸣乐器

111. 直接击奏体鸣乐器

112. 间接击奏体鸣乐器

12. 拨奏体鸣乐器

121. 框状形

122. 梳状形

13. 擦奏体鸣乐器

131. 擦奏棒

132. 擦奏板

133. 擦奏容器

14. 风动体鸣乐器

141. 风动棒

142. 风动板
2. 膜鸣乐器(43 类,另加 20 个附加类)
21. 击奏鼓
211. 直接击奏鼓
212. 摇奏鼓
22. 拨奏鼓
23. 擦奏鼓
231. 棒式擦奏鼓
232. 绳带式擦奏鼓
233. 手擦式擦奏鼓
24. 唱奏膜鸣乐器(卡祖膜管)
241. 自由卡祖膜管
242. 筒形或容器形卡祖膜管
3. 弦鸣乐器(79 类)
31. 简单弦鸣乐器或齐特琴
311. 棒状齐特琴
312. 筒形齐特琴
313. 筏形齐特琴
314. 平板形齐特琴
315. 槽状齐特琴
316. 框形齐特琴
32. 复合弦鸣乐器
321. 琉特琴
322. 竖琴
323. 竖琴式琉特琴
4. 气鸣乐器(122 类)
41. 自由气鸣乐器
411. 置换奏自由气鸣乐器
412. 间断奏自由气鸣乐器
413. 破裂奏气鸣乐器
42. 吹奏乐器
421. 边棱音吹奏乐器或笛

422. 簧管

423. 号

在1914年的欧洲,霍恩博斯特尔和萨克斯的同时代人感到最稀奇的一定是体鸣乐器类的规模和范围。虽然其中一些是通过民间音乐为人们所熟悉的,但非民间音乐几乎没有使用过这些乐器。然而当时这些乐器就要侵入并征服西方配器法的一大乐器组,就各种西方音乐而言,到1970年代,霍恩博斯特尔-萨克斯分类法才看似均衡。打击乐、弦乐和管乐这样传统的三分已有了可与自己相匹敌的分类法。(新式的体鸣乐器配器法的例子可见毛里西奥·卡盖尔对他的作品《国家剧院》(维也纳,1967-70)中的一个部分"表演计划,1970年行动中的器乐"的指示。"表演计划"包括42幅图解以及对体鸣乐器重奏的详尽描述和音乐指示。)

2. 其他方法

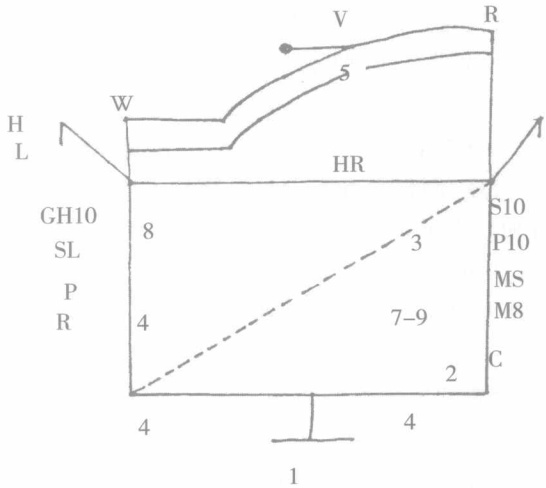
批评家们指出,霍恩博斯-萨克斯体系有意不设立可确定不同类群中分级体系的统一原则。沙夫讷(A. Schaeffner)的分类体系在这方面是无懈可击的;[①]他所展示的体系的确逻辑严密、思路清晰。沙夫讷区分出两大类:振动的固体和振动的气体。固体类又再分出三个群体:非伸展的,柔韧的,伸展的。初看一定会感到似乎很奇特,因为弦和膜都易绷紧,就将二者归入同一类群中,但若你看到过伊朗托姆巴克高脚鼓演奏者左手手指"用指法击奏"(fingering)鼓面,你似乎就会相信上述归类了。将弦乐器与鼓相提并论不仅反映了该体系客观的逻辑,也反映了其之乐感。分类体系和音乐之间确实有重要的联系。然而沙夫讷体系很少有人运用。

德雷格尔(H. H. Draeger)使上述图一流程图中所设想的范畴名副其实。他认为,除非考虑乐器应履行的音乐功能以及生理功能,否则无法令人满意地对其加以识别。这促使他不仅考虑亲眼所见到的乐器本身的那些方面,还要考虑使乐器同演奏者本人相关的多种联系。此外,对乐器的描述还应包括其音响潜力。德雷格尔的思想是霍恩博斯特尔-萨克斯体系的合乎逻辑的延伸(德雷格尔是萨克斯的一个学生)。他的专著《乐器体系原理》(卡塞尔1948年版)勾勒出一门理想的乐器学的概貌。这门学科为了能实际运用,可能需要大量资料——即从整体上对音乐实践、同时分别地对演奏者个人加以透彻的理解——而那在世界范围内则是无法达到的。

---

① 《乐器的起源》,巴黎1936年版。

胡德也试图超越乐器志，从而建立起一门真正的乐器学，这门学科可能要研究“特定的表演技巧，音乐功能，外观装饰（区别于结构）以及各种各样的社会－文化因素”（第124页）。为此他设计了一套“符号分类体系，受拉班舞谱［一套舞蹈动作的记谱］的符号语言的启发而作。”他的“乐器记录图”（organogram）受到了严励批评（按胡德读法的复杂例子可见图二）；然而这类“记录图”似乎确实受熟悉符号语言和图表（比前辈少用文字表达）的一代学者的欢迎。



图二：“本记录表示：恩图盘（ntumpan）鼓外形、内形都如碗，开口形成一圆柱体，木制（5），单面鼓皮，用箍圈（HR）固定，用两根曲棍击奏，成双使用（一对鼓称为阿图盘 atumpan），调音可沾湿鼓面（W），可借助调音栓［图中带杆的黑点］，支撑着V形饰带，音可调得相对（R）高（H）或低（L）。鼓斜挂于架子上。‘对鼓’有下列硬性等级评定：音量8；音高3；音质4；密度7－9；工艺4；漆面1；图案基调4。‘对鼓’还同一社会地位较高的群体（GH）相关，定级为10，它们象征（S）前辈鼓手的灵魂和一棵树，以祭酒（L）仪式受到尊崇，有魔力（P），‘对鼓’的制造和演奏涉及仪式（R）。社会（S）将它们定级为10，演奏者（P）也将它们定级为10，制鼓者（M）被授予特别地位（S），‘对鼓’的经济价值（M）定级为8，它们在人类的生命周期（C）中是不可缺少的”（摘自胡德，1971，第155页及其后）。

胡德注意到了最新发展,为霍恩博斯特尔-萨克斯的四重划分增加了第五类,即电鸣乐器,他为这新的一类专门设计了乐器记录图(第145页)。

自20世纪60年代以来,乐器学的一个重要倾向是,已经朝着不再将乐器作为物体来研究的方向发展,为的是更深层地将乐器当作为某些特定方面来理解(见赖内克,第177页)①赖内克(H. P. Reinecke)举例说明了方法如此变化的含义、以及也许源于该变化的那种分类法,即指出四类乐器——号、笛、钟与锣("响亮的金属")和弦乐器——如何同下列四种情绪模式的系列相关:号,敬畏、灾难方面,描述对人类的有限能力,对人们服从命运的意识(有意或无意),简言之,不拥有"优势力量";笛,"生命"范畴、生育和复活的方面,简言之,与死亡相对立;钟与锣,权威的方面,如人们必须服从的(公认的)权力;弦乐器,这一方面表现为:人们意识到存在着作为一种力量的秩序,以及同智慧、洞察力和和预见等情绪方面相应的和谐。这类关联在萨克斯(1929)和沙夫讷(1936)的研究中已有预示。赖内克的方法符合社会科学对现象的功能——而非其结构——设问求解的倾向。因而乐器的机械和音响结构成为包含一整套关系的信息群的一部分。图一中上述条件反映在横箭头汇聚于"物体结构"(指乐器)上,而非从其发散出来。

日常收集、储存有关乐器的资料正开始得益于电离和全息图。马尔姆(W. P. Malm, 第119页及其后)②创造出一个项目Musinst(乐器),要求乐器收集者以IBM360汇编体系(Assembly System)这种计算机语言合作为各自的材料统一编制程序。马尔姆承认,乐器志描述的困难任务依旧存在,但他希望,"学术界对于正确描述和测量乐器达成一项国际共识,以使资料库程序编制中这一最稀少的部分"得以充实。(显然马尔姆并没考虑到霍恩博斯特尔和萨克斯的描述已经达到正确的标准)马尔姆有志于运用全息摄影术来研究乐器,这也是开拓性的。静态地看一张两维的照片,从任何角度看它都展示同一形象,全息图则不然,当观者改变其同视屏相关的位置时,它表现出被全息摄制的物体的不同立面,好像观者真正在围绕着实际物体转动。马尔姆设想了全息图和电脑资料库的密切结合。

科学思想和方法正在影响着对乐器的研究,其强度大大超过马尔姆对最新技术的运用。斯托克曼(E. Stockmann)运用了信息论语言,引进了控

---

① "对乐器研究方法论基础的几点意见",刊斯德哥尔摩《Eernst Emsbeimer》(1974)。

② "乐器研究中计算机的辅助手段",刊斯德哥尔摩《Ernst Emsheimer》(1974)。

制论模式。虽然他承认乐器学中分类学(systematics,或译体系学)的价值和用处,但他发现分类学阻碍了或至少是使类型学(typology)本身的发展更加困难(见斯托克曼,1969 年)。[①] 体系是静态的;它们产生自截然的划分和范畴,那必须准备应付任何的偶然情况并适用于所有的乐器——甚至是想象的乐器。斯托克曼(1969)还对乐器分类中盛行的对结构准则的过分关注提出疑问,因为那些准则忽略功能关系,而功能关系也许会使将自己局限于纯物理性的某种体系变得毫无意义。关于新的类型学方法,他认为,"类型学的区分,即分离出变体、变体群和类型,集中于一个非常简单的、精选的原则,即某种独特准则的存在与否"(1969,第 21 页)。事实上,类型学家"如同电脑浏览他们想要比较的全部资料,了解某些准则出现与否"。类型学家必然需要特别的图像符号以恰当地应付大量现象。埃尔舍克(D. Elschek)文章中精细的符号表详细说明了形态学和各态历经性(ergodic)这两种特征。埃尔舍克符号中很大一部分是图像式的,即往往描绘所展示的现象。[②]

海德(H. Heyde)[③]区分出"自然的"和"人为的"两种分类体系。前者考虑乐器的历史起源与发展;后者基于任何不顾"演变"因素的武断观点。他将霍恩博斯特尔-萨克斯体系和德雷格尔体系包括在第二种范畴内。任何体系都能管用,只要其赖以运作的准则始终如一;这正是海德判断某一体系长处的唯一基础。海德认为,现代体系一般所划分的一系列因素,是乐器将音乐家(或机器或电流)用之于乐器的神经能(或机械或电子)转换成音响能(即声音)时所凭借的东西。但能量来源本身偶然可当作一种分类原则。

海德体系考虑到一种乐器的分析图表中可以有多至 11 种因素;一种相对简单的乐器吼板属于海德的四分类别,即有四种因素(见图三)。海德的术语和流程图求助于控制论的专家。然而它们值得外行学习:它们是用排列在图表中的新的科学符号取代普通语言的极端的例子。海德声称,他自己的体系是"自然的",即演变的,这样他能使一种乐器所具有的因素,在数量上符合该乐器在连续的文化-历史-事件中的地位。

海德一书中明显的愿望,即将乐器置于某种进化结果中,早先曾在萨克斯的专著《乐器的精神与发展》(柏林 1929 年版)中得到过有力的阐述。萨

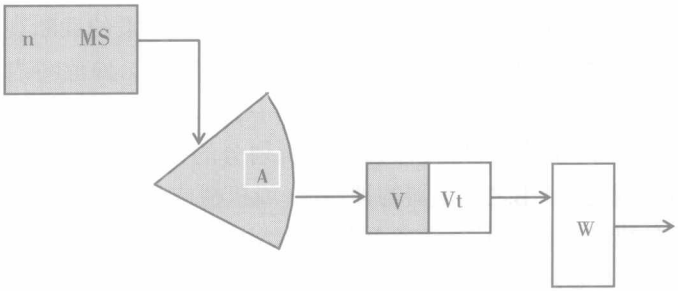
---

① "论民间乐器的类型学",刊斯德哥尔摩《民间乐器研究》

② "民间乐器的类型学方法",刊斯德哥尔摩《民间乐器研究》。

③ 《乐器自然体系的基础》,莱比锡 1975 年版。

克斯的结论得自于对乐器在世界范围内的分布的研究,在可能的地方,又为考古学及史前的证据、民族学理论以及最近的历史事实所加强。在这些资料的基础上,他区分出23个层次。最早的层次包括一些普遍分布的乐器,如身体击奏乐器和悬挂于身体上的摇响器。最近的层次,即公元1000年以来的乐器,如定音鼓、散扎(拇指琴)和某些琉特琴。第1-12层代表石器时代,第13-19层代表古代,第20-23层代表中世纪。霍恩博斯特尔在研究非洲乐器(1933)时,将原层数减到仅剩7层;萨克斯在《乐器史》(1940年纽约版,第63页及其后)中则称"为本书目的,三层即足够:早期、中期和后期。"乐器的分布和概观很少包含乐器的存在密度,它们要么局限于一个地区和社会,要么是全球范围的。古尔雷(K. A. Gourlay)①认为,可以区分出四类分布和使用情况:最多、较少、最少和罕见。几乎不能期望这些因素能在时间的进程中保持不变。应创造方法以获得那一类可靠资料并有效地加以解释,这样,可能会促使乐器研究产生出有价值的新的分支,所提出的问题能够触及上述流程图中所展示的多数方面。



图三:H. 海德的"吼板"体系图(阴影部分表示位于表演者身体内的因素);n(神经控制因素);控制与刺激(这里是拟人的,即在中枢神经系统内);MS(能量群控制):控制与引导能量,主要是关于音量、音高与音色;A(兴奋物):提供必要能量的兴奋因素(这里指肌肉活动);V和Vt(中介):A与W之间的媒介(这里V指抓弦的手臂与手,Vt指弦本身);W(转换):接收从A输入的信息的因素,并将其转换成听得见的产品(这里指"吼板"上的转动条板)。

① 《乐器的鉴别与描述》,扎利亚(尼日利亚)1976年版。

德国《古今乐典》(MGG)(1949～1968)词条

乐 器 学

[德]汉斯·海因茨·德雷格尔(Hans Heinz Dreiger)

Ⅰ.定义 乐器学是音乐学的一部分。乐器学将其探讨对象——乐器"作为音响手段,作为文化历史或者美学所制约的形式,作为技术发展的阶段。"此外,乐器学必须"尽量将乐器对各种人(乐器制作者、演奏者、作曲者及物理学家)所提出的不同要求和处理方法当作音乐学研究的原始资料"(贝尔讷)。因而乐器学首先依据实际存在的乐器,无论是属于自己文化的、还是从属于某种异国文化的,无论是在现存文化中流传的、还是已成为"历史"的(即在现存文化中已不使用)。实际存在的乐器有重要意义,因为只有通过其中介作用,音乐才成为一种完全有效的历史见证,当然先决条件是保证演奏技巧符合风格。其次,乐器学依据书面材料,即借助说明、图像和技术制图描绘其研究对象。因而乐器学研究包括一切试图以科学方法了解某一乐器的活动;也包括除纯教学以外的演奏技术。

Ⅱ.历史方面 1.收藏 乐器学的历史很大程度上是和乐器收藏史同步发展的。(见本辞典"乐器收藏"条)乐器收藏一部分是为实际目的(如作为王公贵族或城市小型乐队的备用乐器),一部分是使乐器成为收藏爱好者的对象,上述两方面也常常结合起来。收藏者的兴趣首先从文艺复兴时期就表现出来了,当时,那种在古代就已流行的习惯——使乐器成为名贵珍品,在王侯们所谓的艺术珍品室里,在贵族和市民艺术爱好者较小的收藏中重又兴起。然而其中除少数保存下来的几件外,基本上仅仅是清单而已。从14到17世纪,有一系列著名的收藏品,藏主有王侯、城市贵族或地位较

高的市民(比较“乐器收藏”条)。然而15至17世纪的乐器原件今天已很少见,因而有许多类型虽然从前在每一次城市演出时都可以见到,今天却被当作稀世珍宝保护起来,或者根本就见不到。所有博物馆的收藏品加在一起也不能完全凑齐普里托里乌斯(Michael Praetorius, 1571~1612,德国作曲家、理论家)在其《音乐全书》第二卷中所提及的全部乐器。有系统地收藏古董中的乐器仅开始于19世纪,不再限于珍品,而是从对古董的兴趣出发,首先尤其是通过私家收藏。法国决定建立第一家国立乐器馆是在1795年(正好与巴黎收藏机构同一年建立),其决议中指出应重视“古代乐器、外国乐器和我们使用的乐器”。但这一计划没有实施。从那时起,直到20世纪,收藏了大量的乐器(概况见“乐器收藏”条)。这些乐器今天首先用于音乐学研究。此外,它们也履行了博物馆历史资料考证、乐器修复和收藏品科学整理的任务。历史资料考证依据制作技术的特征和艺术史的准则。借助于技术特征,可尝试按时间或按空间分类、也可能按个人归类(如按制作者);此外,还应考虑到由于音响或演奏技术等原因而发生的变化。这些变化(就仍在使用的乐器而言,可能有意义,或还有问题)允许人们对音响理想的演变或技术发展作有价值的观察;作为现实音乐实践手段的乐器经历了这样的发展,而演变则看得见、听得到地体现在乐器上。借助于艺术史准则考证历史资料,这一任务可交给艺术史学家,也可用艺术史、纹章学等手段来进行。

乐器修复问题特别有意义,因为乐器上的可动部分所遭受的损耗或损坏较之绘画艺术作品要厉害得多。要调换某一损坏部分,必须先考虑,是否应该用复制来替代原有状况;补充所失部分时,科学的态度是,通过比较而尽可能追求同原乐器的类似。如果演奏“历史”乐器已成为当代音乐实践的一部分,乐器制作也就会涉及下列问题(乐器制作发现自己也成问题):是复制,全新制作还是重新制作。

科学的收藏由专门的乐器学和一般音乐史的观点所规定。专门按乐器学观点整理须遵循乐器类别史,与此相对,按一般音乐史的观点整理,通过乐器描述了由时间、地点制约的概况。

2. 文献资料　文字材料的目标不仅是描述某种乐器或一组关系密切的乐器,而且试图记录下至少是自己文化、自己所处时代的情况。在欧洲这样的资料自11世纪以来就已为人们所知,它们是一般音乐理论的一部分,按乐器制作、演奏技术及其音响特点,也简略地按其在当时所有乐器中的任务

来描述某种乐器的实际意义。这类文字材料最早的是《乐器描述与图示》(Descriptiones et delineations instrumentorum musicorum，提比略手稿，C，Vi，藏伦敦大英博物馆)，后来又有维尔东、阿格里科拉、普里托里乌斯和梅尔塞内等人的著作，直至今天，有一部分著作转入了配器学。此外(类似于音乐史记述的发展)，有些描述的重点是在乐器史，因而描述的方面从音乐实践转向了音乐历史。这样乐器必定成为与风格关联的准则，也就成了“美学法则下发展”的准则(贝尔讷)，所以乐器科学，尤其在库尔特·萨克斯和E. M. 冯·霍恩博斯特尔引进民族学及其方法后，介绍了“人类精神发展的画面”(萨克斯)。这样萨克斯成了科学的乐器学的创始人；他的工作为这一学科奠定了基本方针，工艺学，考古学和艺术史，语言学和文学史，人类文化学和民俗学都一一被引入其范围并作为其方法，因而为系统地处理一系列问题创造了前提。

Ⅲ. 体系方面 1. 科学体系 科学体系应按乐器结构处理乐器，适合音乐上每一种可能的乐器使用法；此外，该体系应允许加入尚不熟悉的，或不存在的却可想象到的各种情况。因而这样一种分类不应信赖某种确定的，必须通过选用乐器来限定的音乐实践。为确保这一点，描述必须先进行，从起重要作用的部分一直到附属部分都要描述。一种乐器作为有效工具而形成的结构特征，可由下列因素确定：原振动的物质的物理性能，该物质的成型和装配，所用的演奏技术，原振动物质的材料，最后还有用来激起振动的东西。一种体系的理想似乎是使上述各因素相互关联，因而具有一系列相同问题的各种乐器，虽然各就其位，仍有可能按其相似性而归并起来。但因为这种类似性可能取决于最不相同的因素，关于体系的理想又可望而不可及了。因此只能作尝试，给“乐器是有效工具”这类决定性特征划分层次，划分的标准是看这类特征面临人们的影响(现实的或想象的)变化与否。这样，作为最初划分基础的便是原振动物质的物理性能了。

这类划分在印度婆罗多舞的百科全书《舞论》(Natyasastra)中已有历史的范例。在那本书中区分出：钹锣类(ghana)，鼓、铃鼓类(avanaddha)，弦乐器类(tata)和吹气乐器类(sushira)。马伊永(Charles Victor Mahillon，1841～1924，比利时乐器研究家)在他的《布鲁塞尔皇家音乐学院乐器博物馆评述目录》中有同样的分类(根特，1888年)。马伊永的划分为：自鸣乐器(音响体，基于自然地包含其中的紧张度而适于发声)，膜鸣乐器(绷紧的膜)，弦鸣乐器(弦乐器)和气鸣乐器(空气鸣响体，因此这里原振动物质是

空气)。这一划分(最近又加上了电鸣乐器)已被 E. M. 冯·霍恩博斯特尔和 C. 萨克斯在他们的著述《乐器体系》(刊《民族学杂志》,1914 年)中所接受,只有术语"自鸣乐器"(Autophone)被改为"体鸣乐器"(Idiophone, 本体鸣响物),以免形成"自力的因而是自动的运动"这样的概念(萨克斯)。有人对这种划分提出了一些异议。巴克豪斯(1938 年)指出,以通常关于振动物质的性质的定义而言,上述划分的系列并不那么明白易懂。体鸣乐器的材料凭自身的弹性足以振动,在这一意义也许与气鸣乐器的振动材料同类,他可能还说过,就膜鸣乐器和弦鸣乐器而言,差别不应在振动材料的性质而只要在振动材料的造型中寻找。因此人们几乎还不能决定是否放弃迄今为止的提法;因为就各个乐器类群而言,原振动材料在形式稳定性方面渐渐有变化。体鸣乐器的形式稳定表现在三个方面,膜鸣乐器的表现在两个方面,弦鸣乐器只有一个方面,气鸣乐器则全无表现。电鸣乐器在逻辑上也同此有关:作为材料形式的电子是无法把握的。因此马伊永或霍恩博斯特尔-萨克斯的基本分类仍然有意义,因为原振动材料的各种形式稳定性取决于大不相同的装配方法,所以允许对仍然重要的结构特征作简单描述。

沙夫讷(Andre Schaeffner)与此相对地提出按固体形式("固体振动的乐器")的分类。主类中之第一子类首先按"不能伸展的固体"划分出来;此外如第二子类"柔韧的固体",即簧片类乐器,因而也被谢比利埃称作为"舌类乐器";第三子类包括"能伸展的固体",其中有膜鸣乐器和弦鸣乐器。最后这一子类同霍恩博斯特尔-萨克斯的相比,体系内的等级发生了变化,因此在这一意义上沙夫讷的第二子类是新采用的。沙夫讷的动机(在这方面他部分地依靠蒙唐东[G. Montandon, 1879~?,法国民族学家])反映在下列这一事实中,即就舌类乐器而言(例如口弦和散扎),共鸣器不止仅仅作为附件,因为只有通过它才能产生有用的乐音。因而沙夫讷常常在必要时给予共鸣器以最重要的地位;因为首先由于有了共鸣器,许多乐器才能发出声来,演奏动作的姿势也经常同共鸣器协调。

就霍恩博斯特尔-萨克斯的分类而言,体鸣乐器和膜鸣乐器按表演方式,弦鸣乐器按外形方面,气鸣乐器按尤其是吹奏装置的功能-结构特征,以便尽可能适合每一类群的特点。沙夫讷选定(基本上是在"不能伸展的固体"的情况下)的则是材料,因为材料对民族志特别重要。沙夫讷还吸收利用了中国一种古老的分类法。规定了八个类群(八音):金,石,土,革,丝,匏,竹,木。

逻辑上凡能想到的问题，遇上提问方式一变就都不行了，德雷格尔（Hans Heinz Draeger）从这样的考虑出发，试图一成不变地把握乐器所有重要的外部特征，对表演方式并不明确命名（对原始的舞蹈摇响器如同对电鸣乐器一样有效）。因而要么同样的乐器形式允许有不同的表演方式，反正其后按照外部标记归类不会有问题。要么每一种表演方式产生有特殊细节的造型，然后再把按表演方式和按外部标记的两种分类法结合起来。这种观察方式的目标是，保持尽可能自由的某种奏乐实践。分类以乐器研究的比较方法，试图对照另一种体系进行深入的概观，这样，该分类法不仅可直观地识别乐器的特性，也可识别乐器间的差异。然后进一步的划分也要能做到一眼就能发现任意挑出来的细节（演奏者的人数，弦的材料，共鸣器的形式，等等）。研究外部标记之后才研究发声问题。进一步要研究的问题还有：单声部和多声部；音乐动作形式；音值，力度变化和音量；音域和旋律组织；声区范围和音色。

2. *一般文化－历史的角度*　最近提出的问题已经超越了系统分类的必要范围。为了在世界范围的背景中研究上述问题，应描述一般的、基于人类历史的乐器发展。萨克斯在《乐器的精神与形成》（Geist und Werden der Musikinstrumente，1929 年柏林版）一书中采用了上述方法，一部分运用了文化圈学说，一部分运用了所谓的“地理方法”。人们发现，在相距很远的地区的乐器中，功能不重要的部件很相似或者就是相同的，此外，同样类型的乐器用于相似的祭礼场合，萨克斯从上述论断出发，得出结论，全世界的乐器从两个文化中心即埃及－美索不达米亚和古代中国，传播开来，这两个中心可能归于一个还要古老的中心即中亚。按这一论断，传播最远的乐器类型也就是最古老的，因此萨克斯划分出石器时代有 12 层，金属时代有 7 层，中世纪有 4 层。这种观察方法研究，“在何种程度上技术的完美取决于不同文化的观念世界”（萨克斯）。乐器学研究更进一步要求阐述“作为功能因素的乐器”。

3. *社会学的角度*　社会学的角度由此而产生。它首先涉及作为祭器，作为代表国家、等级的手段，作为艺术音乐、民间音乐工具以及作为玩具等的乐器。因此下面的论断很重要，“某一乐器的外形不一定要像其民俗功能那样演变和流动”（赫尔布格）。因而在一定情况下乐器名称和类型可以互换，而乐器的功能因素却不能；音乐上完全不同的乐器，按其社会功能来看可以相同，还可以取同样的名称。

4. 语源学的角度　上述事实要求考虑语源学的角度。狭义而言,这一角度在印欧语系内探讨乐器名称的来源及其依据,基本上由形式、材料、表演方式和音响这四大范畴限定,研究的因素从形声的(摇响类、互击类乐器)直至社会学的(海号独弦琴 Marientrompete),涵盖广泛。下列所有情况也可归入这一角度:给予结构不同但音乐能力相近的乐器以同样的名称(例如许多布尔东低音伴音乐器[Bordun]或诸如此用法的乐器)。

5. 音乐的角度　语源学研究在很大程度上必须使用音乐的角度。这一角度基本上包括:发声方式(打击、弹拨、摩擦、吹奏以及电子程序),促使或进行发声的力量(即自由的自然力,人力和机械操纵的自然力)。这一角度还包括多声的形式和程度;表演技术的动作形式(即同发声、音高变化相关的人体器官的任务);然后是音值,力度变化和音量;再有乐器音域和音程的音阶范围;最后是声区范围和音色。

6. 生理学的角度　这一角度探讨演奏者对自己乐器的作用。从生理学看,每一种乐器(或考虑到电子奏乐的几种程序,可以谨慎地说,每一种传统乐器)都是器官的反映,目的是使人类身体的性能得到加强和精确表达。对某种音乐操作来说,基本的器官活动是人类肢体的运动和借助人类声音器官以呼吸控制的歌唱。与此相应的是短促的打击声和拖长的声音这样的两极,两极之间则是远古以来就有的人类各种各样的奏乐方式。因而乐器不是反映某一种活动,就是如多数情况下那样,是几种活动的结合。这里最有意义的是,演奏者身体同乐器结合的程度,其中歌唱时二者合一,以演奏管风琴和几种电子乐器(例如特劳托宁电子琴)而单纯释放储存着的自然力,是两个极端情况。这样给乐器声音所加的"客观"和"主观"的称谓是有道理的。对人类演奏多层次的身体要求,进一步影响了乐器的音乐素质;例如奏多声时要求身体能力增加,发单声时则要求身体能力减少,虽然演奏的难度不应很快超越人类能力的限度。

引文出处(根据原"参考书目")

A. Berner,《柏林乐器分类》,柏林 1952 年版。

H. H. Draeger,《乐器体系原理》,卡塞尔 - 巴塞尔 1948 年版。

《作为音乐意识载体与表达的工具》,班贝克 1953 年版。

V. Mahillon,《布鲁塞尔皇家音乐学院乐器博物馆描述与分析目录》,根特与布鲁塞尔 1893 ~ 1922 年版。

G. Montandon,“乐器谱系与文明史”,刊《一般人类学瑞士档案集》,根特 1919 年版。

C. Sachs,《现代乐器》,柏林 1923 年版。

《乐器史》,纽约 1940 年版。

《乐器百科全书》,柏林 1913 年版,等

A. Schaeffner,“乐器新分类法”,刊 RM,X,1932 年

《乐器的起源》,巴黎 1936 年版。

美国《新哈佛音乐辞典》(1986)词条

乐 器 学

[美]威廉·P.马尔姆(William P. Malm)

(1) [Instrument,德语]在德国,17 至 18 世纪时,Instrument 指一种键盘弦乐器,尤指楔槌键琴(clavichord);而到了 19 世纪早期,则指钢琴。米夏埃尔·普里托里乌斯(1619)虽不赞成笼统地使用这一名称,但却对这一现象作了记录;J. C. F. 菲舍尔在其《音乐之花丛》(Musikalisches Blumen-Büschlein, 1698)一书的序言中,则把 Instrument 当作楔槌键琴的同义词。

(2) 除了用于音乐目的的人声和人体各部位外,任何由人发出乐音的工具都称作 Instrument。对乐器进行科学的研究,谓之"乐器学"(Organology),是德文 Instrumentenkunde(乐器学)一词的拉丁化。这门学科有两个主要目的:第一,了解乐器固有的名称及其产生的文化背景;二,为概括和比较所有的乐器资料而进一步发展研究的方法和乐器的名称。乐器往往会履行音乐以外的功能,因而也可以在诸如一般的文化、历史、哲学、工艺乃至生态学的背景中加以研究。特定乐器在本辞典中将一一专条论述。而本文中所提及的乐器只是阐明总的乐器概念。

Ⅰ.各地的名称

乐器的名称和分类,反映了分类者的文化和需要,乐器往往被分成三种类型:根据演奏方法、构造或材料以及使用和地位,这些分类法可能是实际存在的,也可以是理论上的。上述第一、二种分类法如东亚和西方音乐的专有名称:管乐器,弦乐器和打击乐器。这里前两种名称指的是什么在振动,而第三种则指振动如何产生,[虽然标准不同],但在日常说到那些地区的

乐器合奏时这些名称作为分类体系一样管用。与之形成对比的是,印度尼西亚的音乐家分出拍板、锣、鼓等类,却将管乐器、弦乐器与人声放在一起。这些名称恰当地反映了这些乐器在佳美兰音乐中的使用。东南亚大陆国家通常把弦乐与管乐区分开来,因为它们在分类与作用方面更加多样化,也因为邻近的东亚地区的乐器名称与音乐对它们有影响。

按乐器制作材料而从理论上进行分类的方法如中国古代的"八音"分类法,基本上把乐器分作土(埙)、匏(笙)、丝、革、金、石、木、竹等。这种分类法的不合逻辑已为其目的所掩盖,即为了对音乐进行无穷无尽的学究式的论述,而不是为了实用。在所罗门群岛的 'Are'are 族人中,理论与实践都同物质的生态相关(Zemp, 1978),如他们用 'au 字代表竹制乐器,并由此推断出一大批用于器乐合奏、演奏方式及音乐体载的术语;甚至欧洲乐器和发声工具都可用这套术语命名。但树鼓(slitdrum,当地名称叫 'o'o)却单独分类,因为那不是竹制乐器。

乐器常见的功能区分为:宗教功能和世俗功能。犹太羊角号(shofar)和新几内亚祭祖笛即是乐器功能专一的例子。欧洲大多数城市乐器不是具有宗教功能,便是具有世俗功能,虽然自中世纪以来已如世界其地方那样区分出响亮的乐器和轻声的乐器。荷兰的"冬至号"(midwinterhoorn)是仅用作一种目的、一个季节的民间乐器的例子。乐器也可作地位的象征,如起居室内的三角钢琴(而非立式钢琴),教堂里的管风琴(而非电子风琴),东非的皇族鼓以及印尼加利曼丹的脐锣(家用)。这种象征功能表明了非音乐研究中乐器的潜在价值。

Ⅱ. 乐器学分类

研究者的分类一般涉及(a)乐器使用的场合与目的,(b)怎样演奏,(c)乐器的物理特征。历史学家和人类学家赞成第一种分类法。例如,用阿拉伯的楚尔纳(zurna)双簧管、拉巴卜(rebab)钉型琴或拨弦琉特琴来研究近东对亚、欧、非大三洲的影响;有关非洲姆比拉/散扎(mbira/sanza)拨弦带键乐器等的类似资料,也有助于理解西半球乐器的发展。

大多数乐器学家发现物理特征和表演实践更适于西方式的分类法。马伊永(1880~1922)体系出自印度古代基于振动材料特性的四分法的启发。而这又由霍恩博斯特尔和萨克斯(1914)扩展为一种今日常用的体系。由电发声、扩音的乐器称作电鸣乐器,后来加入了下列四大类之中,并有第一层子类及若干实例。

1. 体鸣乐器　基本材料不伸展的振动,如:以乐器的一部分敲击另一部分(钹),或以另一物体敲击乐器(三角铃),或以刮奏、拨奏(散扎,即非洲拇指琴)、擦奏、弓奏(钉子琴[nail violin]或现代单钹)乐器。

2. 膜鸣乐器　击奏或擦奏张开的膜而振动发声(鼓)。膜管(卡祖,kazoo)称之为吹奏膜鸣乐器。

3. 弦鸣乐器　由敲击、拨奏或弓奏(即用弓擦奏)触发的振动(伸展)弦所发出的声音。其四大族为:(1)琉特。弦平行于音板,并一直延伸到琴颈或指板上(吉他,小提琴,印度西塔尔)。(2)齐特。弦平行于音板,且整条弦都要用上(钢琴,杜西玛琴,日本筝)。(3)竖琴。弦同音板成一恰当角度。(4)里拉。弦平行于音板,并越过音板悬于一轭状横木上(埃塞俄比亚的"克拉尔"[krar]和"贝干纳"[beganna])。

4. 气鸣乐器　从一振动空气柱内发出声音。可以通过一吹孔(笛),一簧片(单簧,双簧,或四簧;单簧管,肖姆管,双簧管),或号嘴(小号,圆号)来触发。

萨克斯-霍恩博特尔体系运用了类似杜威十进制的技巧,深入到每一大类的小类之中,这种方式早于计算机上的尝试。沙夫纳(1936)以两大分类建立起又一种体系:固体材料和空气柱。第一类又可分为可伸展的,非伸展的以及柔韧的材料。德雷格尔(1948)将表演者与乐器的关系引入一图表体系,埃尔舍克和施托克曼(1967)创造出用符号来代表乐器结构和表演方式的大量类型学方法(typology)。蒙塔古和伯顿(1971)将自然科学的分类法(taxonomy)作为基础,而胡德(1971)则将物理、表演、社会和乐音等方面的所有特征置于一张复杂的符号图表之中。海德(1975)画出了表演者和发声工具中能量的流动。

所有这些体系都有一个目标,即坚持一致的标准,但都无法为乐器制作者和表演者的想象力,为他们创作所展示的多样性留有余地。因此,按萨克斯-霍恩博斯特尔体系来看,非洲冈比亚的可拉琴(kora),是一种竖琴式琉特;澳大利亚的 didjeridoo 是一种带吹嘴的气鸣乐器,但若在其边上敲击节奏则又可成为一种体鸣乐器;边框带小铃的铃鼓是混合型的体鸣-膜鸣乐器;一种管式齐特,若其"弦从竹制琴身表面抬高,则成为体鸣弦乐器。其他乐器如口弦和吼板(bull roarer)等的分类也是有争议的,对差不多每一类乐器——无论是西方的、区域性的、还是世界范围的——的进一步详细描述同样有争议。人们力图(马尔姆,1974)通过计算机使用不太严格的体系,

以增进跨学科的交流，因为乐器有多种收藏方式，藏于不同的博物馆中（艺术的、历史的、民族的、地区的、私家的等等）。学者们将继续努力创造出更完善的体系。研究这些方法以及研究较早的、当地的方法，不但将有助于理解乐器及其同一般世界或同创造乐器的社会的关系，也将有助于理解各个时期、各代乐器学家的思想倾向。

［以上条目译文原刊《音乐编译参考》(4)］

4. 世界音乐历史中的西方影响

[美]布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)

世界音乐史的四个时代

西方音乐和音乐思想对世界其他地方施加着强烈的影响,这是近一百年里全球音乐史上最重要的现象。无疑,这件大事的一个重要方面是,世界各种文化对此影响作出了无数的反应,为的是维护、保存、变动甚至是抛弃自己的音乐传统。虽然西方音乐的到来常常被视作世界音乐多样性的终结,但是对其多种影响的研究表明,20 世纪的世界音乐正处于一种空前繁杂的状态之中,这在某种程度上是由于西方音乐文化产生的压力所致。

瓦尔特·维奥拉在《音乐的四个时代》(1961)一书中提到了近一百年所经历的特别巨大的变化。这是为数不多的一次认真尝试,意在提出一种理解全球音乐史的体系。这四个(互相重叠的)时代中,维奥拉仅仅在最早的和最晚的时代里看到了一个统一的音乐世界。他推断在第一个时代——史前时代,世界是同构的,音乐多少都以有点相似的方式在各地发端,所有文化的早期音乐史都大致相同。在第二、第三个时代——古代东方高文化时代和西方艺术音乐文化时代,世界文化分道扬镳了,分别建立起一种适于自己的价值观、社会结构、美学和技术的音乐。但是在第四个时代,自工业革命以来的"全球工业文化"的时代,世界各种音乐再度汇聚,由源自欧洲社会的各种因素——技术、经济体制、政治体制等等的深入传播而统一起来,除此还有西方音乐的到来,那不仅是声音的体系,也是一套概念及伴随而来的技术和行为。世界各种文化汇合起来,也是出于它们在音乐上对抗

西方文化的需要。应把20世纪看作是音乐思想最深入交流的时期。

在多数地方,西方音乐的引进可以回溯几百年,但其影响在20世纪要强烈得多。差不多全世界的人都接触到了弥撒、赞美诗、进行曲、摇滚乐、圆舞曲和爵士乐;接触到小提琴、钢琴、吉他;接触到和弦、乐谱、唱片、收音机;接触到管弦乐队、铜管乐队、合唱队;甚至接触到歌剧和清唱剧、蒙泰威尔第和勋伯格。人们以不同的方式、速度和热情接受了这种音乐,你可以听见人们以极其精湛的专门技术或有限的技术演奏它,并且感到在每个地方它多少都有点被人们当作是自己的音乐。西非的爵士乐、大洋洲的帕莱斯特里那弥撒、中国的舒伯特、日本的电子音乐,这些表演都是音乐中文化互相影响的重要方面。但是欧美作曲家运用佳美兰技巧、非洲打击声和印度拉伽原则,最初肯定被认为是属于西方音乐史的。然而这里西方同非西方之间的互相影响,其中我们所关注的方面是,世界各种音乐传统以怎样的方式对[西方音乐]入侵作出反应。如果维奥拉的第四个时代所突出表现的那个世界,确实由来自西方文化和音乐的各种影响归并而成,那么正是世界音乐面临西方冲击所作出的反应,所设法维护自己的方式而具有的多样性,要求我们将这一时代解释为远非单纯西方音乐史的延伸。

若要描述20世纪世界音乐所发生的一切,一种文化一种文化地描述,很可能要写出成套的几卷来。而本书是单卷本,仅提出几条规律,提供一组实例,但首先还应考虑已经用来或可以用来研究事例的一些方法。有三件有点类似的大事可作为这部杂文集的一种背景:(1)非西方世界接触西方音乐;(2)西方音乐学者承认存在着非西方音乐这类值得注意的独立单元;以及(3)最终将显然由非西方和西方互相影响而产生的曲目、音乐风格和机构当作研究材料。读者也许会惊讶地发现,音乐互相影响、变化的事实以及对这些事实进行学术研究的历史都得到了强调。但是研究的方法肯定有助于确定这些事实,全世界的音乐家和民族音乐学家也以各种方式互相影响。因而,下文中叙事的次序是:先简短地论述非西方文化同西方音乐的最初接触,再概述民族音乐学的早期历史,为的是尽力确定这些接触为什么没有即刻成为研究对象,最后再研究态度的变化,那引起学者最终对文化间的音乐思想交流产生兴趣。还有必要再看看为这类研究作所创造的概念,看看世界上各种社会对西方音乐的到来所作的那些反应如何被描述、被分类。

但是首先要问,我们用“西方音乐”这一术语到底指什么?有必要对这一概念提出质疑。当然,引入所有非西方社会的并非是同一种西方音乐。

还有没有办法给这样庞大而复杂、界限又模糊的一种文化单元的音乐下定义?有一些答案:西方音乐是产生于西方各社会的所有音乐;或者也许是,西方社会及其分支的成员参与的所有音乐;或许是非西方的局外人视作"西方的"所有音乐。是的,这一类定义可能成立,但它们太泛泛而指,难以检验,要不简直就是平平淡淡。然而,除此之外,还有将音乐看作:同音乐生活或文化相对的声音体系,所有(但并非总是可以断定)影响声音体系的和受声音体系影响的思想、概念、机构、实践的集合体。显然,我们正在讨论的不是一种西方音乐,而是一组多种多样的西方音乐——"早期的"、古典的、近期的;艺术的、民间的、爵士的;中心地区的和边缘地区的;精英的和土著的;主流的和实验的;以及还有其他类别的。

即便如此,也不管其内部的多样性和复杂性,似乎适宜为某种目的而将西方音乐看作一种一元的概念,并宜维持这种看法,并要求排除西方各社会音乐中重要的,但不是中心性的因素。在许多种世界文化中,一种西方音乐的概念已牢固确立,并得到使用,各种西方音乐之间的差异被认为是无足轻重的。结合许多种称之为西方的音乐,表明其之大多数都有共同的特征、原则和思想,在欧美人最初向非西方世界展示他们的文化时所选中那些音乐种类中,上述这些实际是很突出的。也许其中最显著的是功能和声的体系,还有在正常的音乐中总是有和声这样的概念。再是通常由专制领导形式下的群体(越大越好)创造音乐这样的思想。还有:重视计划这样的观念,以及精心创作的乐曲,一丝不苟地排练,每次也都是一丝不苟地演出这样的准则;创作中音乐内容或风格大大革新的概念,加上表演中精确重复的需要;标示在记谱中的控制的原则;音乐充分独立于其他文化领域的概念,即表演的时间、地点和环境并不严格取决于宗教、仪式或社会等限制因素;强调表演困难的东西并以此为炫耀。这些特征展现在可按各种不同风格和不同环境来区分的音乐里,它们有助于证明:可以正确地把西方音乐看作一种统一的体系,它们也可以同整个西方文化的各种各样的特点相关。我觉得,非西方社会的人接触西方音乐和文化时,看待这些关系也许比局内的西方人更清楚。

但是如果确有西方音乐这样一种东西,其本质基本上又是统一的,如果西方音乐接触其他文化时曾有一种格式,那就有必要解释,传统音乐在同化和适应的过程中对西方音乐所作的反应为什么具有多样性。只须看看那些突出的:日本今天已受西方音乐的主宰,其古老传统主要是作为博物馆里的

乐曲而维持着，现在的目的是要保持它们不变。在印度，西方音乐几乎没有渗透进去，传统音乐得以维持，但在很大程度上是在已转变为西方格局的机构内。在撒哈拉以南的非洲，音乐的主流是由西方和当地风格的混合体而构成，既体现在乐音中、又体现在乐音的使用中。拉丁美洲是这类研究中最难以理解的地区，有一类当地音乐归根结底是源于欧洲的——马里亚奇小乐队和玛林巴木琴，安底斯高原的“怀纽”舞曲——充当着非西方的角色，同较近引入的各种欧洲音乐相抗衡，而源于非洲的风格又同这一互相影响形成对照。在中东，西方音乐很突出，而传统音乐稍加变化、展现出一些西方的因素。

反应的多样性其根源似乎不在单一音乐文化这种情形之中，而在多种文化关系、多种音乐关系这种状态之中。这些根源在音乐发生对抗之际，在某个社会的技术和经济发展所达到的不同程度之中；在人口的相对规模之中；在欧洲文化所表现出来的变体之中，如北方的或南方的，天主教的或新教的，经济剥削的，殖民化的，军事占领下传教的等等。这些根源同样也在诸多音乐，甚至更多是在这些音乐的风格、乐器、概念、机构等相对的复杂性之中。为了解释维奥拉的第四个时代——最近世界音乐史所发生的事，我们应该不断指明的，恰恰就是这些关系。

参考资料

瓦尔特·维奥拉，《音乐的四个时代》（纽约：Norton 1965 年版），第 147－197 页。

查尔斯·哈姆和罗纳德·伯恩塞德，《当代音乐和音乐文化》（恩格尔伍德·克利夫斯，新译西州：Prentice-Hall 1975 年版）。

库尔特·萨克斯，《古代世界音乐的兴起，东方和西方》（纽约：Norton 1943 年版），第四部分；

《音乐的起源》（诲牙：M. Nijhoff 1962 年版），第 3、9、10 章。

音 乐 学 校

“当然音乐变化了，看看人们现在学习音乐的方法，音乐又怎能不变呢？”这是伊朗、西非和印度的音乐家对我们说的，虽然不是原话，句式却几乎一样，而语气极其强调。无疑，民间音乐之所以具有这样的声音，主要因为它是藉口头传统传播的；西方小提琴大师将大量曲目演奏得完美无缺，是

因为将教师所灌输的严格学科同使用记谱的传播系统结合了起来,再加上现成可听的演出(有现场的、也有录音的),这一切都增加了技巧和曲目所应有的效率。因此不应该奇怪,非西方社会的音乐家希望使自己的传统,同那些欧美舶来品竞争,期待可以用西方的艺术音乐教学法来产生变化。而那些不喜欢变化的人则很可能有理由来责备那些变化了的教学。

每个社会都有自己独特的教学-传播体系。仅仅将传播标以"口头的"或"记谱的"显然不够。但一般地说,世界大多数地方都已部分地(有时是大体上)废除了基于师徒以直接示范、表演、聆听一种传统传授的旧体系;而师徒常常在血缘、社会阶层、种姓或族群性等方面有联系。这种传统包含有技巧、曲目和音乐技术理论以及音乐的哲学,还有许多其他方面,也许包括历史和神话。表达这一切所能达到的系统程度,因不同的文化而大相径庭;但总体上来看,音乐尽管有上述组成部分,但仍旧作为一个整体来传播。

同那时引入其他社会的西方音乐(古典的、军事的、宗教的)相比,上述这种老式教学法似乎无效——即在西方音乐和文化价值观的背景里是无效的。欧洲教学技巧独特地使用了记谱;分别由专家来教授器乐技巧和声乐技巧、曲目、理论和历史;只要可能,就集体教学;使用一些仅为了帮助学习和练习的音乐。教学程序是从音乐文化中抽取出来的。因而,教师所展示的教材也许不适宜于音乐会,或许教师可以抽出诸如乐句这类单元(作为独立的表现单元无法成立)专门当作教学中的作业。西方音乐教学很少注意音乐同文化其他部分的关系。

对某几类技能,正规的西方音乐教学确实很有效,因而很可能激起了第三世界音乐家的羡慕。而其他方面不是那么有效,如装饰音法,即兴技巧、音准的细节,这几类是某些非西方教学法所擅长的。即便如此,西方音乐家初到亚洲、非洲时,他们显然并没有得到印象,觉得可以学习当地的教学体系,例如没有感到建立如伊朗拉迪夫(radif)这样的一套音乐(那向学生展示了花样繁多的即兴技巧)可能会对自己有帮助。相反,他们鼓励第三世界音乐家学习西方音乐,建立西方式的教学机构,以使当地传统的教育更有效。

结果是,在世界许多地方都有见之于欧洲城市的那一类教育机构,它们主要以西方方式进行非西方音乐的教育。

例如德黑兰大学,20 世纪 30 年代由伊朗国王礼萨·巴列维按照法国

和德国的实践而建立,那是同伊斯兰学术机构悠久传统的决裂。1968 年时,音乐系有两个部分,西方音乐专业和伊朗音乐专业。在伊朗,官办音乐学校的历史实际上可回溯几十年,而且情况相当复杂。交替出现了教授传统音乐、现代化的传统音乐、西方音乐,以及上述三类相互混合的各种音乐机构。然而总的来说,世界各地都出现了类似的机构,代表了这段历史的特点。创立了教授西方音乐的音乐学院,然后将西方音乐的教学法和课程法,用之于这些学校的传统音乐专业,或用之于独立的传统音乐学校。因而,德黑兰的学生可以学其中一个专业,但也可以要求他们到另一专业里也学一些。这一要求在那些满足于掌握一种音乐语言的学生中引起了不满(如在美国,这种类似的要求,也可能会引起不满)。

伊朗音乐专业的课程是不固定的,但希望学生在以伊朗传统和西方音乐思想为特色的轨道学习。举一例来说,要求他们花四年时间学习他们的教授努尔-阿里·波鲁曼得的拉迪夫,教授在自己的塔尔琴上指导他们通过这一曲目的迷津。不要求掌握类似而又有区别的拉迪夫。每周上两次课,波普曼得大约有 8 个学生演奏各种各样的乐器,除了小提琴外,都是传统的。他的目的是要用尽可能传统的方式教学;他慢慢教,不用谱子,坚持要求有练习和思考的时间。学生还要上课学习波斯传统的创作乐曲,作为掌握拉迪夫——基本的理论曲目和创作曲目——的额外途径。但课程其余部分不太传统。他们还修西方音乐理论和音乐史课程,也学习音乐以外的一些课程,如历史、哲学和宗教;在学生学位的学习将近结束时,学生们作论文,那通常是利用图书馆作研究的一般性文章。这类课程除了显然的双音乐体制外,同美国同类机构的课程是一致的。

而且,1968 年在德黑兰有两个政府资助的音乐学院,一个是学习西方音乐的,一个是学习“民族音乐”的。后者范围包括伊朗古典音乐及传统乐器的学习——借助于古波斯的、西方的及混合的三种教材——也有些科目也许意在促进波斯音乐的现代化(如和声课),促进大体上用西方的思维来研究波斯传统音乐。相比之下,学习西方音乐的音乐学院倒并没有尝试将伊朗音乐包括进去。期望学习波斯音乐的学生能够(1)在源于西方音乐的教学体系中学习;(2)至少吸收一些直接同西方音乐相关的内容。这一事实表明了当时伊朗对这两种音乐的研究方式。

类似伊朗的教育在若干其他学校也发展了起来,有特色地包含了这种二元音乐学院的思想——一部分学西方音乐,一部分学习现代化形式的传

统音乐。然而,现代化也许有不同的发展道路。在伊朗,现代化将古典的传统——整个20世纪其表现为不断地更新——作为聚集着各种群体性的民族象征。其他的地方音乐传统,民间的和通俗的,虽也模仿西方艺术音乐实践,却没有得到承认。另一方面,在韩国,宫廷和农村传统的一些体裁被聚集起来,同时也演出了其他一些不同的曲目,并以博物馆的方式有意识地保存起来。在美国西南部,一些美洲印第安人的跨部落的寄宿学校——同美洲印第安音乐学校最接近的东西——运用西方声乐技巧的合唱队(由于声部混合和指挥而显得很完美),演唱改编自美洲印第安各文化区的歌曲。一个学习机构就是某个民族的、因而又是跨文化的曲目的传播者,这个概念见之于非洲各国,如加纳大学的合奏团学习、公演该国好几个族群的音乐,教学多用西方技巧。因为西方式音乐学院里通常希望保持有大型合奏团体,所以为了演出现代化形式的或改编形式的传统音乐,而创造出了传统乐器的大乐队,其之推动力多来自亚洲、非洲、大洋洲的音乐学校的课堂教学。

民族音乐学院中出现一分为二的系和现代化的风格,这种现象广泛可见,各种文化间差异的幅度,可以用中国和印度之间的对比为例(如在重要的一年,1927年)。在中国,西方音乐用完全西方的方式教学,其基础是相信西方音乐不只是必须学习的外国或国际音乐,而实际是中国文化里的新音乐。对比一下,1927年也是印度马德拉斯市的中央卡纳蒂克音乐学院创立之年,这所学校显然避免音乐风格的西方化,虽然用了西方的教学技巧。因而在马德拉斯,学士学位要学习三年,有规定的课程:主修声乐(这种情况下,还要副修小提琴或维那琴);或主修任一类器乐,包括提供节奏伴奏的姆但伽姆鼓和土罐打击乐器伽特姆(副修声乐);卡纳蒂克音乐理论课程,以及某种"音乐学",后者包括历史、音乐文化概观、印度音乐研究及方法论概略,以及卡纳蒂克音乐同其他音乐、包括同西方音乐的比较。用乐谱的乐器教学通常在8至30人的班级里进行。该校成了印度南方其他许多学校的楷模,并创造出合格的小型学校亦可实行的教学大纲。

要说明白的是,在许多国家,用西方化的路子教授传统体系的学校,以及力图保存比较"纯粹"的传统的学校,似乎都采用了西方音乐学院和音乐学校的若干方面:科目的独立教学;实用的音乐主修和副修;课堂教学;要求比较短期因而局部简化了体系的学习课程;借助于诸如记谱法这类有效的辅助手段,也许会变得容易的某些课程。政府资助的音乐学院其各个分科,常常有极其杰出的教师;德黑兰和马德拉斯最突出的音乐家亦是兼职教授。

然而就是这些艺术家也往往怀疑他们的音乐学校是否站得住脚，他们常常强调，终究还是传统教学法更有效；而上述那些学校正在培养的人是业余级别的；改变了的教学形式，最终会更动整个体系——与其说是更动该体系的声音，也许不如说是更动其基本的价值观和概念。但是他们也承认，如果他们的音乐传统要作为曲目在表演中生存下去的话，也许不得不将这类变化看作一种成败机会各半的东西。

参考资料：

莫依塔巴·柯施扎米尔："阿里·纳基·瓦齐里及其对伊朗音乐和音乐教育的影响"，教育学博士论文，伊利诺伊大学，1979 年。

R. R. 埃拉加尔《印度南方（卡纳蒂克）音乐史》（马德拉斯：作者 1972 年版），尤其是第 25、26 章。

路易斯·巴拉德，《美洲印第安人的歌唱：真正的部落歌曲的改编曲》（圣菲，新墨西哥洲：Ballard 音乐出版社，1970 年）。

唱片：

巴拉－西内姆合唱团，《美洲印第安歌曲与吟唱》，canyon 唱片 C—6110，1973 年。

通 俗 音 乐

世界上大多数人、大多数时候所听的音乐又如何呢？那是由收音机、唱片或许还有电影和电视传播的音乐，也是都市广大居民的音乐，演出于无数小型夜总会和一些庞大的体育场。它虽是都市音乐，但在小镇甚至乡村也能听到。在第三世界，它是那里的文化巨星的音乐，如埃及的乌姆·库尔图姆和南非的米里亚姆·马凯巴，但也是如西方的披头士和猫王埃尔维斯那样的舶来音乐。那正是我们通常称作通俗音乐的东西。虽然每种文化都各有自己的通俗音乐，但大多数通俗音乐都有某些共同的基本特征。

拿杰姆·佩珀，及其乐队（有印第安人、也有白人）所演奏的美洲印第安人的摇滚音乐的唱片来看（该唱片标题为"佩珀的帕瓦仪式集会"[Pepper's Powwow]）。其风格是摇滚乐式的，带有爵士乐和乡村音乐的因素，但曲调实际借自现代大平原印第安人的曲目。其中之一是用印第安风格演唱的一首崇拜墨西哥仙人掌的仪式歌曲，出现于下列这一主要部分的前后，即以单一重复的音高，吟唱上述仪式中的祈祷词，背景则是复杂的器

乐和声。另一首曲子中,两套歌词总用英语演唱,配以泛印第安的帕瓦仪式集会(powwow)文化中的印第安曲调("如果你在舞会结束后等我,我就会用我的独眼福特车送你回家",以及"我不在乎你是否结过婚,我要娶你"),二者往往结合起来("我不在乎你是否结过婚,我会用我的独眼福特车送你回家"),但是歌词又配上第三种熟悉的印第安曲调(那常常用这样的歌词唱,"我的情人,她生我的气了……")。这是将熟悉的材料创造性地、又有象征意义地结合起来。虽然音乐配上了和声,但明明白白是取自美洲印第安人的曲目。

或者再看看大量的西非"高级生活"(Highlife)音乐。它那非洲的声音,从复杂的打击乐部分的背景节奏和人声音色中,透露出很可能有诸如"阿巴佳"(abadja)这类传统节奏的三比二的拍子,隐蔽于嘟嘟的小号和萨克斯管之下,要不就传出北美大爵士乐队的声音或加勒比的"卡利普索"(calypso)歌曲的风味。

或者看看伊朗。1978 年之前,有多种通俗音乐,可以在录音中听到,也在传统的夜总会里演奏,有古典音乐的简化版,强调炫技,带一点西方和声;有八度的大合奏,以中东旋律风格演奏忧郁的情歌,用风琴有节奏地重复主和弦;还有乡村民歌,改编成用钢琴和一套现代鼓来伴奏。或者看看印度:大量音乐直接来自电影音带,由著名的"播放式歌手"用传统乐器以及西方乐器伴奏演唱,其风格是印度-西方不同程度的混合。但是,这一方面还要看看美国,它那急速发展的通俗音乐文化,自 1960 年以来向听众呈现的就有:民间的乡村与西部音乐和布鲁斯;节奏与布鲁斯,摇滚乐(有着许多种分体裁),迪斯科,新浪潮;以及所有主宰了世界其他地方的音乐。

如果世界音乐里有什么倾向,可以证明有理由害怕音乐的同构化,那这种倾向一定是在通俗音乐这一领域里。除了都依赖大众媒介外,所有这些曲目确实还有许多共同之处。如到处都有西方和声,虽然形式常常比较简单,几个和弦交替甚至局限于主-属和弦穿插出现。多数都是声乐曲调,一般包括打击部分的合奏作为伴奏,常由西方乐器、传统乐器一起演奏。一般曲调长三至五分钟。它们几乎总是有节拍的,用 3、4、6 拍,绝不复杂。最有意义的是,几乎每一例都以音乐象征了跨文化的关系。

在世界大部分地区,这种跨文化关系包括西方和当地风格特征的结合。那毕竟是我们曾经所期望的:都市化,各种文化群体互相作用,音乐与其他领域的西方技术,音乐文化的现代化——所有这一切都因西方文化的冲击

而实现了，因此也许最能象征这一社会状况的音乐，几乎一定得同时包括西方和当地两种因素。但是也还有各种非西方音乐的结合。美洲印第安和非洲的因素在巴西碰到一起了；发出中东之声的乐曲进入了东非的非洲－加勒比－欧洲的混合音乐；印度电影歌曲显示出来自伊朗和阿拉伯世界的影响。现在北美和欧洲的通俗音乐最终的基础，是改编源于非洲的声音，主要是在节奏结构和即兴的方面，而且也在音色的多样性之中。在其他方面，欧洲通俗音乐运动也靠舶来其他文化——印度、日本，当然还有拉丁美洲、比较近期的则有多种来自民间音乐的实践——而兴盛起来。同样在伊朗的通俗音乐中，有阿拉伯、伊朗、西方、苏联高加索和土耳其等因素，以及各种民间文化，结合上述一切而产生出花样繁多的曲目。

我们认为，我们知道“通俗音乐”是指什么，但在任何文化里，通俗音乐和其他乐种之间都没有明显的界限。“通俗音乐”这一术语主要用于西方。在伊朗，“通俗音乐”仅仅称作“伊朗音乐”，而其他特别指明的就只有古典与民间这两类。在印度，它常常正式称作“电影音乐”。在非洲，各种各样体裁的分类很独特。在印度尼西亚，最“通俗的”体裁是葡萄牙和印度尼西亚的材料，装饰以现代的一般的西方外表，但仅称作“克隆孔”（Kroncong）。在西方文化里，“通俗的”概念实际上是有争议的，同古典音乐、民间音乐所形成的对照显得有点无力。许多人将通俗音乐视作弊病的象征，如迅猛的都市化、人口过剩、工业的非人性化，更不用说性纵容、滥用药物、现代化、反基督教，或至少是传统价值观的崩溃。老一辈印度人和伊朗人都持有这类观点，并强调音乐与生活中的文化混合有象征的和实际的弊端。值得注意的是，显然处于古典或民间之外的体裁——如基督教卫理公会教徒赞美诗集中的赞美诗和高中乐队演奏的进行曲——都不具有通俗体裁那样的危险环境。来自这些体裁的音乐也许为人们喜爱，但常常被排除在“通俗”类之外。

诸如“民间”和“古典”的类别并非四海皆准。西方常称作“通俗”的那类音乐，虽然其广泛的声音领域仅限于风格与社会背景相合的框架内，并具有文化混合的倾向，但在过去，它却能提出多种世界文化在音乐中运行的方式，而其他类别的音乐却未能提出。显然，这些文化都曾感到需要有一种音乐根基，以将当地特点保持在可以吸引国内外广大观众的风格之内。同西方古典音乐体系相比，通俗音乐曾更轻而易举地为这类音乐结合提供过背景，而西方古典音乐体系尽管作了一些勇敢的尝试，却表明自己不太适应跨

文化的处理。

参考资料:

弗吉尼亚·丹尼尔森:“传统的痕迹:作为现代阿拉伯歌曲一例的阿尔-阿特拉尔”(未发表的论文,宣读于国际传统音乐会议1983年年会)。

布鲁诺·内特尔:“1969年的波斯通俗音乐”,《民族音乐学》16,第218-239页,1972年。

朱迪思·贝克尔“克隆孔,印度民西亚通俗音乐”,《亚洲音乐》7(1),第14-19页,1975年。

查尔斯·哈姆,《昨天》(纽约:Norton,1979年版),第xvii-xix页。

查尔斯·哈姆、布鲁诺·内特尔和罗纳尔德·伯恩塞德,《当代音乐和音乐文化》(恩格尔伍德·克利夫斯,新泽西州:Prentice-Hall,1975年版),第3、4、5和6章。

埃里克·巴诺夫和S·克里施纳斯瓦米,《印度电影》,第2版(纽约:牛津大学版,1980年)。

菲罗兹·朗古瓦拉,《印度电影目录:默片和印地语电影(1897~1969)(孟买:Udeshi,1970年版)。

唱片:

杰姆·佩珀:《佩珀的帕瓦仪式集会》,Embryo Records, SD731。

威拉德·罗兹编,《今日印第安歌曲》,国会图书馆AFSL36

(以上三篇均首次发表,分别译自布鲁诺·内特尔
《西方对世界音乐的冲击》第1、17、20章)

5. 美国当代四种音乐教育模式：教学风格与课程规划

译者按语：本文摘译自《20世纪北美音乐教育》（美国 Prentice-Hall 1986 年版）一书第七章，标题为译者自撰，译文略有删节。所介绍的四种普通教育模式均是北美当代公立学校流行的，有若干共同之处，如每一种方法都强调学生自己的探索和发现，都遵循声响－分析－创造这样的程序。然而四种方法又各有所侧重：

达尔克罗兹方法强调体态律动（舞蹈）、视唱练耳和即兴表演；

柯达依方法强调用首调唱名法的歌唱，广泛的民歌曲目以及对西方创作音乐的渊博知识；

奥尔夫方法强调语言、旋律、和声的即兴以及掌握奥尔夫乐器的技能；

综合音乐感教学则强调熟悉世界当代音乐和非西方民族的音乐，强调通过共同结构因素学习音乐以及作为表演者－欣赏者－创作者的三种不同体验。

教师可根据自己的趣味与特长、根据我国的国情与学生的能力从中择取其一，或将上述四种模式加以综合运用。而各种模式中所列举的具体课程规划，相信能起到很好的参考作用。

译文最后附上原书第七章的一张“锥形教学大纲”，供读者了解美国目前音乐专业教育与普通教育的课程设置与培养目标。

雅克－达尔克罗兹教学法

［美］伯特·M. 艾布拉姆森（Bert M. Abramson）

教学风格

通常，训练体态律动课的教师不多讲，他们把宝贵的课堂时间用于听赏音乐和表演。教师用形体姿势而不用词语发指令。但活动中可用某些口头

信号指令动作变化。体态律动教师仅用节奏、力度、旋律都准确的几个词,结合清楚有力的姿势,甚至可以向很小的学生传达非常复杂的信息。在较简单的操练里,为了给学生准备变化的时间,便在小节开始的弱起上发指令。随着操练难度增大、学生愈加熟练,指令可先在强起之前轻轻发出,然后可在小节其他各点上发出。这就要求学生即使在强节奏时也要快速、准确反应。由于教师可在不同时刻发令,学生就不得不专心、自动遵守纪律。也可用抽认卡、黑板图示或身体信号(点头或其他姿势)来发指令。甚至还可以从键盘上或用打击乐或人声发出纯音乐指令:可用和弦、颤音、特定音、重音、在低音或高音域演奏、和声进行、旋律片断来提醒学生转换动作。也可用指令在师生间创造对位:"如果我奏 ×,你们用动作表示 × ×;如果我奏 × ×,你们用动作表示 ×。"

靠集体力量的达尔克罗兹方法强调自由探索和个人解决节奏问题有多种可能的方法。最大的价值在于学生自己发现有趣而不寻常的解答,而不在于模仿教师的解答。学生的解答然后为集体共有,并成为集体与教师更庞大的思想库的一个来源。

体态律动课教师应确信:决不要把学生仅当作听众,让他们对教师巧妙操作而产生的激励作出反应。相反,要把学生看作小艺术家,期望他们面对教师的节奏激励而创造出自己独到的巧妙回答。最好的教师能够帮助学生把生疏的感觉转变成支配动作的有力的表现技巧。用表现感协调技巧的问题,对所有艺术家都是必要的,对本教学法也是很重要的。

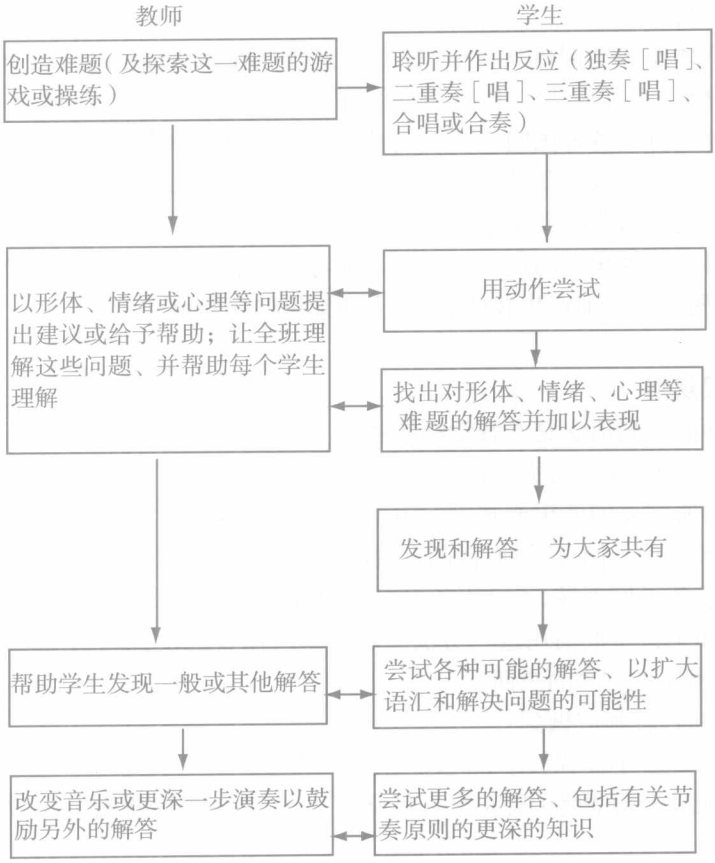
由于本课程一个目的是对音乐作出个人自己的反应,故音乐程度不同的学生能够学在一起。每个人对体态律动操练的解答也许都正确,但一个班级内的各种解答方法因想象力、深度、强度、清晰度而各异。

下图是达尔克罗兹教学风格的总结。

空间、设备及服装

舒适、卫生和安全是体态律动教师主要关心的。理想的条件是:课堂宽敞,洁净,通风良好,有木制地板。学生的服装应舒服耐洗,适于自由运动;应穿柔软的体操鞋或舞鞋,或光脚,以直接接触地板来加强平衡,保证脚背、脚趾灵活。调好音的钢琴、简单的打击乐器、黑板、球、绳、圈都属理想的设备。

由于上述理想条件在北美学校里很少见到,不少教师不得不修改原计



划及做法,开创新的运动和音乐操练及游戏。有的还将课堂移到体操房、操场等空地。

身体安全靠的是空间意识、力量配合、力量支配、群体协调、社会整合(social integration)等的特别操练。学生学会快速有效地处理空间队形(圆圈、字母、线条、纵列、分队);扩充这些操练,帮助学生学会处理碰撞、推挤、跟随及领头等“交通”问题。若班级太大、空间不够,可分成小组队形,如呈同心圆状,或形成特别的分组,如运动组和拍手组,或运动组、拍手组及歌唱组。

音乐材料

一堂体态律动课可从言语、打击乐、歌曲或钢琴即兴开始,引向练耳和用动作分析;或可从动作开始,引向练耳和音乐创造。可以使用的音乐从娱乐聚会歌曲直到各种民间、通俗、古典歌曲和舞曲。风格可包括所有时期、所有器乐及声乐表演等手段。一堂课开始可用故事或诗歌,或观察人、自然、舞蹈、运动、建筑、绘画、雕塑及形象图案中的节奏运动,也可观察机器、玩具和科幻小说角色的机械节奏。学生与教师借助于这一广泛的节奏声音和概念,便能够参加产生技能、理解力和知识的探索活动。

课程规划

教师的下列信念是本教学法的基石。

1. 孩子们虽一无所知,却是有才能的、敏感的、有艺术细胞的,并能够学会任何所需要的或想要知道的东西;

2. 帮助孩子们,让他们自己发现的东西最不易忘记;

3. 若孩子们不懂,不是因为笨,而是教师没因材施教;

4. 如果孩子们沿用这一方法一步步学习而获成功,他们会喜欢学习的过程,还想发现更多的东西。

教课时,教师应做到:

1. 分许多小步骤教学,不要一下跨一大步;

2. 鼓励全班思考:某人是否做错了?并让全班帮助他一起找出纠正方法;

3. 复习旧游戏,让孩子们看到自己学习的成绩、欣赏自己的进步和技能;

4. 随时警惕疲乏-紧张的迹象,一出现这种迹象,便赶快转向另一种可抵销疲乏-紧张的活动;

5. 时时检查身体各部位协调情况:所选定的身体部位适合特定的节奏或速度吗?(不是所有节奏都适于大动作,全身运动也并不都容易,小块肌肉运动也并非都难以做到);

6. 用各种速度操练技能;用力度与分句发展概念,可达到在表演中有效正确运用的程度;

7. 为每种音乐活动选定适当的速度(选择要极小心,因为速度不对会使简单活动难以甚至无法开展);

8. 改变游戏规则:规则中一丝一毫的变化都会使之成为一种新游戏、并重新燃起兴趣;

9. 说话有节奏、有力度,但记住:示范既省时间、又省言语;

10. 重复活动可帮助记忆,但记住:稍加变化的重复不会令人生厌。

体态律动训练的进程是从简到难、从外向内的运动。开始的姿势是坐着,受制于空间范围,但无平衡问题。坐之后是跪、站、定位运动、不定位运动——难度渐增的一个系列。运动的最终目的是让学生消除所有外向运动,同时形象地回忆,重温音乐体验。

这一种积极的运动法其特殊的教学目的在于帮助儿童:

1. 学习时运用他们所有的本领;
2. 探索他们身体的运动;
3. 运用他们的想象力和创造力;
4. 意识到他们周围的空间;
5. 灵活、敏捷,培养协调与运动的能力;
6. 培养完全的身体意识感;
7. 通过身体运动和声音表达感情;
8. 培养听能;
9. 用精神控制身体;
10. 培养仿效指示的技能;
11. 培养思维方法;
12. 获得音乐概念;
13. 培养音乐表现的技巧;
14. 培养注意和集中的能力;
15. 察觉并表现节奏与音高最细微的差别;
16. 感觉放松而同时体力有积极的发挥。

教师应创造出自己的操练、游戏和教材,并且通过一系列逻辑发展来展示,这样创造出该课程的一种形式。而课程本身亦是一个创造过程,因为课时计划必须适合学生的各种需要、能力和才能。由于体态律动教师受过声乐、器乐及运动等三种即兴的特别训练,他们往往在学生的建议和帮助下全部或部分撤换某一课,必要时甚至当场编造出一套新计划,以此适应课堂上突发的特别需要或兴趣。

所有的体态律动课都以达尔克罗兹34种节奏元素①中的一种或多种为出发点。设计一课的第一步是深入广泛地思考所教的元素,将它(们)同学生的生理、情感、心理、音乐等生活联系起来。可用下列方法检验某一课的可行范围:

1. 标题:主题(选自34种节奏元素)

2. 元素的音乐定义,附谱;在钢琴上或打击乐器上、或用言语或歌曲等的即兴例子。

3. 元素的生理定义:

a、何种运动、身体各部分何种配合可表现该元素特性?

b、哪些可行的运动最容易?较难?较完整?不完整?

c、各部分备课中,应研究形体技巧、时间、空间、力量、方向、体重、平衡与几何队形(直线、弧线、三角、圆、矩形)等的何种生理问题?

d、何种速度最好?何种力度最好?

4. 元素的情感定义:

a、该元素怎样影响表演者与听众的情感?激动还是平静?

b、作曲者怎样运用该元素制造情绪(松弛、平静、激动、舒展、焦虑)?

c、该元素会产生什么情感问题?教师、学生如何处理这些问题?

d、不借助简单表演,学生能学会感觉与表达吗?

5. 认知(心理)定义:若要培养自动解决游戏中所出现的问题的能力(自动反应),需要什么符号、图像、语言、判断、意志力、想象技巧、实例或类比?

6. 主题的生活来源:

a、生活、自然及机械这三方面的何种经验、境遇、物体和行为为可用来发展课程的活动(音乐、歌曲、故事及运动,它们将该课主题同学生的生活相联系)?

---

① 雅克-达尔克罗兹的34种节奏元素:1. 时间-空间-动力-重量-平衡;2. 正规拍子-外在形式;3. 速度;4. 速度微差;5. 力度;6. 力度微差;7. 发音;8. 重音;9. 小节;10. 休止;11. 时值;12. 细分;13. 音型;14. 内在拍子;15. 分句;16. 单声部曲式;17. 减值;18. 增值;19. 节奏对位;20. 切分音;21. 带伴奏的单声部曲式;22. 对位曲式;23. 卡农;24. 赋格;25. 补充节奏;26. 不等小节;27. 不等拍子;28. 不等小节和不等拍子;29. 复节拍;30. 复节奏;31. 三比二节奏;32. 节奏变形;33. 把十二拍加以划分;34. 自由速度(译名参照汪启璋所译该书第三章)。

b、可用何种生动的材料来加强这一课?

c、教师可以怎样富于想象地根据这些联想来即兴?

7. 课程与训练的起点:为解决课堂上的游戏及其他活动所提出的难题,学生应作何种准备?(如关于休止的一课要求有快起快收、同时又维持平衡的能力以及休止中保持机敏的能力。若学生没有受过这种行为的训练,休止时的紧张会产生呼吸困难,甚至还会产生紧张痛苦的肌肉收缩和痉挛。)

操练和游戏计划

规划课程时,有五种基本操练和游戏计划可用,它们的复杂程度各不相同。

1. 快速反应　这是该教学法传统的开始游戏。在此项练习中,学生听音乐激励信号,并判定正在出现的是两种(或多种)节奏概念中的哪一种,然后很快选定恰当的动作来作反应。游戏目的在于引导注意力集中并作分析。还经常引入该课基本内容——有声或无声(表现为移动或静止)、走或跑、重音拍子或非重音拍子、声音高或低、响或轻、合拍或不合拍。开始时起点较低,仅在简单组合(如每八拍或每四拍)中暗示变化或作变化。然后开始提高游戏难度,在复合组合(如每八拍、接每二拍、再接每四拍,等等)中作变化。难度最大时要求作任意变化或建立起固定组合(如每四拍),延续相当时间,然后突然打破这一固定组合,以此检查学生是否进入"自动"反应而不是有意识地判定。三种(或多种)节奏同时展现时的快速反应更难。可用"手"、"脚"、"左-右"、"走"、"停"这类口头指令代替音乐信号。所有这些游戏都可用视觉信号,如记有乐谱的抽认卡。

2. 紧随　要求学生对不断变化着的速度、重音、力度、分句和发音作出确切反应。迫使学生对教师的表演——或以适当动作变化的引导中最细小的差别——作出反应。它有助于在一特定节奏行为里制造灵活性。尽管节奏型本身有或大或小的变化,仍要求该节奏型贯穿始终。首先要求有平衡感。过分的情感反应只会破坏这种均衡。在这些练习里,鼓励学生既有情感反应,又能考虑表现这些情感的最佳方式。其结果能培养审美判断力。如简单节奏音型 × $\underline{\times\ \times}$ × ×,可用多种不同的表情方式:pp,<,>,渐慢,等等。每种方式都表明完全不同的情感细微差别。学生应用动作响应教师的不同表演,以表现出这些微差。这类练习能促进音乐表现的活力,而这种活力在音乐系学生——其表情几乎总由指挥或教师指定——的表演中往往缺乏。

3. 替代　该练习是一种在已学过的节奏型里替换某一项的游戏。如已经学过｜××××｜,然后用休止替换第四拍,创造出新节奏｜×××0｜。这一新节奏型要求新的形体运动特点;要求运动者在第三拍将近结束时准备停,等待第四拍的时值过去再恢复该节奏型进行。创造新的表现特性(移去第四拍的效果很有力,那是弱拍,能量增长的一个瞬间),而且休止成了特别有力的沉寂。在这一游戏里,教师和学生可以按顺序或随意插入变化,并学习各种新情况下正确的形体表演和表现。数字形式的口头指令(如"一"表示｜0×××｜;"二"表示｜×0××｜;以此类推)告诉学生哪一拍该替换。这一练习常变成一种训练记忆的学习,方法是选定一系列节奏型、按教师指定的任意顺序表演这些节奏型。可用字母作指令(A型、B型等)来记忆、区分。

4. 中断卡农　这种卡农常称作"回声卡农"。用于培养不过多作分析的快速记忆节奏型的能力。教师拍手表示或表演一种节奏型,立即由全班"发出回声"。然后教师用一新节奏型继续。该活动有助于短期记忆。如仔细选择节奏型并乐感地表演,同时利用力度变化、清晰发音和分句,这类节奏型就很有价值了。然而,若将节奏型表演成无微差的噪声或非音乐的拍手声,那么对它们的学习就不在节奏方面而仅在时值方面了。像中断卡农这类练习的材料总是以某一课的主题——即正在学习的节奏因素为基础。因此,休止的课程将包括各种运用休止的节奏型,学生还须发现表情意图、处理由休止所产生的形体问题。中断卡农的指令(告诉学生是听还是模仿)常用形体暗示,如在准备开始的拍子上微笑或抬头。长于一小节的节奏型可能造出一个句子或一个乐段那样长的卡农,而且要求时间较长的注意力集中和记忆。用替代练习技巧的中断卡农,可用来诱导与表演同时进行的分析。这就结合了听力记忆和表演记忆,有助于培养持久的记忆。可用中断卡农培养视觉记忆,方法是在无声运动中创造节奏。也可把卡农表演成运动后再发声。

5. 通篇卡农　这是一种更难的游戏。如同所有的卡农,也有领唱和跟唱。通常教师演唱、表演动作节奏型、或声音节奏型、或动作-声音节奏型。指示学生在一定数量的拍子或小节后开始跟唱(如"在我后面四拍开始","在我后面两个动作开始",诸如此类)。学生须有三个记忆领域;类似狄更斯《圣诞颂歌》中的三个幽灵,过去的记忆变成现在的表演,现在的听赏变成将来的表演。学生表演通篇卡农有三个主要问题。首先,必须一直默数

拍子，尤其是强拍。即使表演不出教师所给的所有节奏型，也应鼓励他们保持有重音的平衡与秩序感。其次，应培养出错时不中断，仍能找到一个乐感的新起点的能力。允许学生在通篇卡农中“结巴”一下，但不应放弃。相反应继续数拍子，听教师表演新的小节，注意强拍与弱拍，在适当位置再次进入。最后一点，由于引入了真正的对位，就要求处理对立的乐思和动作，虽然外部世界似乎完全不同，但仍须保持内心世界的集中一致，这对有些学生尤为困难，因为他们总是被训练得同教师或集体保持一致。既理解相互依赖的关系、又有自信而独立的行动，这是良好的声部歌唱及重奏表演的一个标志。卡农学习经常放在体态律动课的最后阶段，作为课中所学到的技能和知识的累积结果。

三类课程计划

体态律动班课程计划五花八门，但经常采用一部音乐作品的形式。有时以主题加变奏的形式（难度渐增）组织课程。有时又是交响式的，由引子、两个主题及其展开和再现、加上尾声组成。最好的课程则由引子、发展及高潮组成。这样，课程计划本身就是一种有艺术性的音乐作品。为了培养形体、情感、心理等技能，每一课都应该运用动作、打击乐器、言语、歌曲及传统或民间乐器，通过对符号的分析、辨别和熟用来形成概念，通过学生的即兴，运用所学知识。目的是不断加强练耳。下面是三种基本的课程计划，都以34种节奏元素为基础。

计划一　这类课程提供不少带单一节奏元素或基于简单技能水平的体验。

用单一节奏元素或节奏型的：

a、快速反应练习；

b、五种不同的快速反应和紧随练习，有不同的全身协调运动和各种行进活动；

c、读写学习，用黑板或抽认卡；

d、即兴；

e、中断卡农或舞蹈游戏。

计划二　在此编排中，教学过程从头至尾都相同，但许多节奏元素的体验都处于非常简单的层次上。

对下列情况的快速反应或紧随练习：

a、一种元素;

b、一种新元素;

c、一种新元素或诸元素的结合;

d、两种新元素。

计划三(主题加变奏类) 这一编排用于难度渐增的一种或多种节奏元素的展示。

a、对所教的元素或节奏型的快速反应游戏,目的是激励注意力,引发动觉作用,让学生熟悉这些元素或节奏型。

b、紧随游戏,目的是培养反应的灵活性,以及学习变量(速度、重音、力度、分句)对所学元素或节奏型的各种影响。

c、替代游戏,目的是激励记忆力、学习变奏对这些元素或节奏型的影响以及扩大语汇、培养自动的反应和短期记忆。

d、中断卡农,用该课元素或节奏型产生出连续的音乐形式。

e、用这些元素或节奏型在黑板上读写乐谱、听写或即兴。

f、由学生指挥这些元素或节奏型。

g、由学生指挥集体即兴,用言语和打击乐器,单独或集体演唱。

h、用这些元素或节奏型创造卡农、舞蹈或游戏。

雅克-达尔克罗兹的特别天才是他能够把音乐数量想象、表现成运动特性。想象对于成功运用他的教学法极其重要。教学法和课程计划教授音乐常识,但更重要的是,也教会敏感的音乐表演者演出时如何去思考、去感觉。常识本身没有音乐表演者如何运用常识和感觉来得重要。体态律动训练试图表达的不是思考和感觉什么,而是如何思考和感觉。

体态律动训练的过程

这一过程是将体验转换成感觉、信息和认知的方式。但常被混淆于(1)教学风格(教师和学生各做什么,怎样分担任务);(2)内容(用什么练习和活动,如快速的反应、紧随);(3)手段(用耳朵与身体,如走、跑、唱、说、指挥);(4)概念或主题(如速度、拍子、时值、分句);(5)课程设置(练习和概念安排)。上述这些都有助于教学过程,但并不是该过程本身。

体态律动课的过程要求用新鲜、有趣、满足审美感的音乐,实现有指导的强烈的听赏体验。这种听赏体验完全不同于今日常见的用于三种目的的音乐听觉:掩盖噪声;为其他更重要的活动伴奏;为逃避现实而制造快乐的

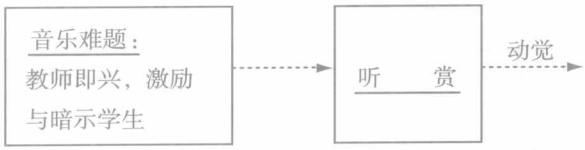
梦幻境界。一堂体态律动课中的听赏体验不可以没有思维行为。

这一过程开头是:听赏通过听觉和体觉激起连接身心的动觉反应。印象变成表情;声音变成具体记忆。作为感觉和声音的音乐记忆,应该很快得到。由于学生无法预料教师即兴的音乐,他们应保持警觉、处于思想集中状态。整个体态律动训练过程都建立在音乐难题上,要求仔细听,找到方法去表达所听、所感、所理解、所知道的东西。

可如下描述这一过程:

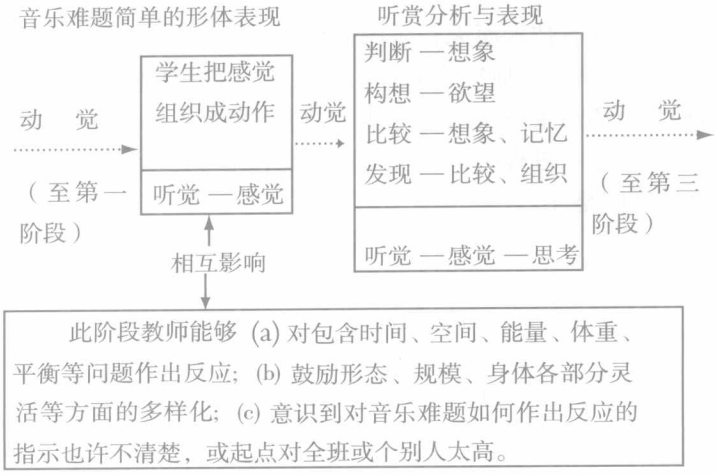
第一阶段

教师可灵活使用材料(加速、减慢等),这样可连连制造出新奇感,激励大脑和神经系统更多地参与。难题也可由学生自己出,用他们自己发明的音乐或动作。



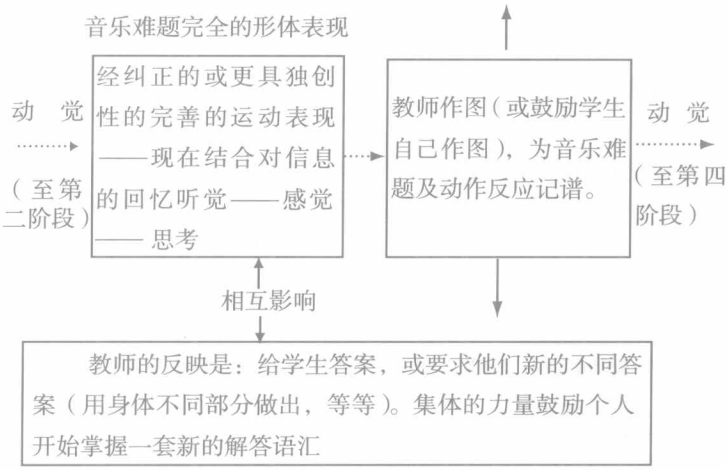
第二阶段

学生所有的官能都参与解决音乐难题。感觉与思想得到简单表达,可大致而无需具体反应。动作可以是定位的,准备解决较难的不定位的大致的机动反应(motor movement)中的问题,其中体重与平衡构成了表演与形体技巧的新问题。



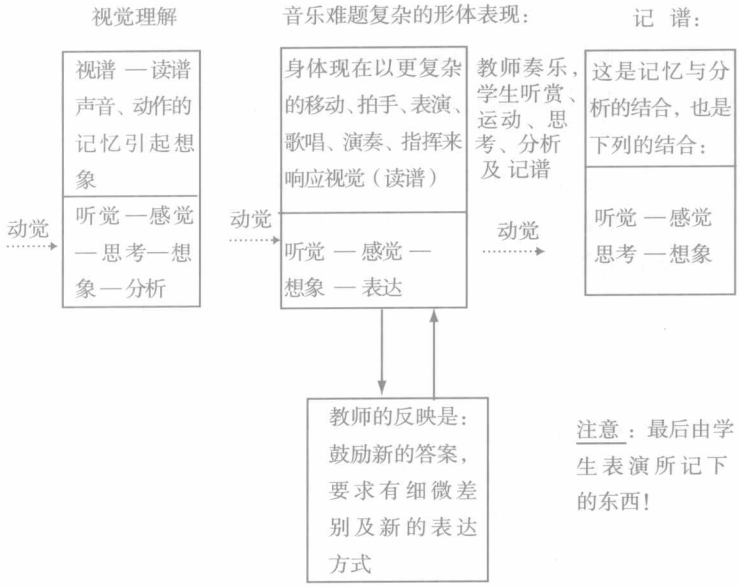
第三阶段

教师的作用是引导学生作更好的回答与表达。教师观察、解决表达问题的能力在此阶段很重要。学生也许需要停顿下来解决问题,或者教师也许不得不修改难题。



第四阶段

用图解和符号表现体验,这是遵照达尔克罗兹"抽象之前的体验"的原则的。眼睛如同耳朵能够在神经系统里产生动觉,因为学生更多的官能参与了。然而,应避免仅用眼睛、而无形体动作解释音乐符号。虽然最终目的是观看、内心听觉、感觉所有的音乐动作和情绪,但不应过早尝试。如冒进,就很可能培养出仅有技术而无音乐的表演者。将读谱引入歌唱、言语或动作时,学生也许常常会反应准确而音乐却乏味。单用眼睛会导致听觉、感觉和表达的相互分离。眼睛、耳朵、身体、大脑及情绪应是一连续而表达完全的整体。只有在这一过程的第一、二、三阶段有足够体验并且继续到第四阶段,才会有这样的整体。



柯达依教学法

[美]洛伊丝·乔克西(Lois Choksy)

柯达依课程只需要:一位受过良好的柯达依教学技巧训练的优秀教师,孩子,一套精选的民歌和创作音乐作为核心教材,音乐教与学的充足时间。

有宽敞的运动空间自然很好,但在普通教室内上课也行。实践中,一般学校音乐室没有读谱、记谱的课桌和适合的平面,这个问题较之教室正规与否要大得多。

上好柯达依课程,钢琴也并非必要。虽然教师偶尔会为五六年级学生的歌唱用上动听的巴赫、勃拉姆斯或巴托克的伴奏,一般也不用钢琴为真正的童声伴奏。只有能牢牢把握歌唱的合调、分声部唱也拿得稳,这时才用伴奏乐器。柯达依方法的实践者认为,稳固的音准和精确的音程间隔演唱,可用声乐的模式得到最好的培养。

教师必须对自己的音高感完全有把握,因为他们是孩子们模仿的行为榜样。他们手上总是拿一把 A－440 赫兹的音叉,这已成为使用柯达依

教学法的教师的标志。优秀的教师熟悉首调唱名法,能把握种类繁多的节奏,通晓理论与曲式,了解大量的音乐文献。教师也可能涉足成人生活中的音乐活动与演出。这样的教师喜欢看孩子们学习,愿意不干预、不马上轻易替他们解决问题,而是给他们留有余地去发现原理、给他们时间去磨练技能。

训练有素的柯达依教师其教学风格是少说话、不讲解。教师唱一首歌的一句,用指挥姿势表示孩子们从哪儿开始;教师可仅用动作告诉孩子们该"轻轻击出拍子",该"拍手表示节奏",该"边唱边奏出固定音型"。

只有要提出指导分析的问题时,教师才开口说话:

新的音是高了还是低了?

能不能找出旋律中 I 级和弦的轮廓?

或者支持、帮助遇到困难的孩子时也要说话:

和我一起拍手表示这个拍子。

让你的声音尽量合上我的声音。

或给孩子简单指示:

在你的毡谱上搭出第一乐句。

心里默读第一乐句。

若能代之以教师的示范或学生的推断、推导,那什么话也不用说了。

我们拍手表示的固定音型是不是我们唱的节奏?哪儿不一样?怎样改变我们的固定音型的记谱,使它听上去同我们唱的节奏一样?

某些情况只能口授,无法推断,如新的音调或节奏因素的名称。只能由教师讲出新音名 re 或新节奏型 tum-ti。但可由学生识别,新音同以前学过的音相比,位置"高了还是低了"。新音在谱表上的位置可由学生推导。新音型 × ×̲ 相对的音值也可由学生推导,只要他们从听觉上将其同以前已知的音型 ×　× × 作一比较即可。

柯达依班的教师并不引人注目。他们在孩子们面前绝不是表演者;倒是孩子们成了表演者,而教师默默地指引学习过程,帮助需要帮助的,表扬该表扬的,期望并也往往得到了孩子们对手头功课百分之百的注意。柯达依教学班里这种高度的期望,是这类班级中孩子们全神贯注加入的一个关键。

产生于这种教学的智力挑战和情绪满足,使得大多数课堂纪律问题

不复存在——孩子们真正专心了、就不捣乱了。“我能行!”的感觉——积极的自我形象感——在这类有助于良好品行的教－学模式中培养起来了。

课程规划

柯达依训练法的主要目的是:

1. 培养音乐技能水平——用传统音乐语言思考、读写和创作的能力。

2. 通过使用学生自己的民间音乐遗产,给予他们一种文化认同感,通过他们本民族的民间音乐知识,进一步了解其他民族和文化。

3. 提高所有学生的表演能力——在班级里、在合唱队里演唱,参加重奏团与管弦乐队——把参加音乐集体当作丰富生活的一种方法。

4. 让全世界伟大的创作音乐作品成为学生的财富。

要达到上述目的,每课时都必须集中于若干不同的音乐目标,如:齐唱和分声部唱;乐谱读写;练耳、内心听觉、记忆技能;识别、使用曲式;随音乐运动;听赏音乐;即兴与创作。

随着在上述音乐目标中培养学生掌握每一种新技能,教师从(1)全班一起表演转向(2)小组表演、最后到(3)单个学生表演。对技能学习的评价只能在第三阶段、即单个学生表演的层次上进行。全班一起学是学不会的,个别地学才学得会;而且学会有快有慢。教师应肯定学生已获得一种概念、已掌握一种技能水平,然后才期望他们继续进入下一个更复杂的概念层次、又一个更高的技术层次,这一点极重要。

教学过程

概念和技能赖以发展的教学过程总是从整体的音乐体验开始,再逐渐转向那一体验的抽象概念——从已知到未知、从声响到符号。

教师每教孩子们一种新知识都要经过四个阶段:(1)长时间地为孩子们准备要学的新概念或技能。这一准备阶段要唱许多首含有未知因素、死记硬背教会的歌曲。孩子们准备充足了——能完全表演新因素了。(2)新因素对他们已成为有意识的知识——有回答问题、凭听觉辨认新因素,然后才由教师为新因素定名并在谱上表示出来。(3)之后又是一段长时间的加强,教师领着全班检查准备阶段学过的所有歌曲、发现直到最近这些歌曲才成为有意识的因素,唱含有新因素的新歌。(4)最后教师展示含有新因素

的新歌材料,以此判断孩子们是否已学会了新概念或新技能:(a)足以独立读含有新概念或新技能的新材料;(b)足以用新因素即兴或创作,此即评价。

教学过程即:准备→成为意识→加强→评价。

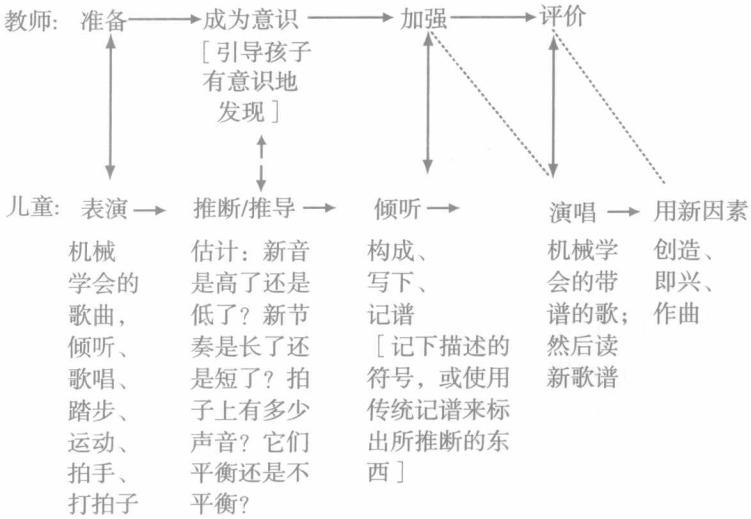
全过程四个阶段是交织的,因此教师在第三阶段"加强"学习新旋律时,也许同时在第一阶段"准备"一种节奏技能、在第四阶段"评价"一种和声技能。所涉及的规划是复杂的,然而也是极其合理的。

与上述过程同时,学生也经历着一个五阶段的过程。即(1)以机械模仿的方式倾听并表演无数歌曲中的新因素;然后(2)发现并推导新因素、推断概念;此后(3)写出或构成代表这一新因素的符号;接着(4)在熟悉的歌曲中和新歌曲中读出这一新因素;最后(5)用这个新因素创作音乐。

学习过程即:倾听/表演→推断/推导→倾听/构成/记谱→读谱→创作。

这一教与学两个方面的过程以下列方式配合起来。

柯达依教学法的教-学过程



每一种新的节奏知识、旋律思想、和声概念,以及学习曲式、速度、音色和力度都要重复上述过程。

面临上述复杂规划的匈牙利教师创造了图表形式,清楚表明特定时期

内所经历的若干教学阶段。北美有些教师对这一课程计划的技巧已作进一步改进。笔者所喜爱的这种模式将技能培养同概念获取划分了开来。概念的展示持续六周或两个月，而非逐课进行。技能培养如下用图表形式，是小学一年级后半学期的三周（15～17）的教学任务，表明一种新知识——新的音 la——从准备、经过自觉意识、到加强和评价的运行过程。这三周含有如下新知识：

	为新知识做准备		让孩子有意识地发现新知识		通过技能活动加强新知识			
周	节奏	旋律	节奏	旋律	带手势的唱	构成或写下	读谱	默听并记忆
15		用 s-l-s-m 节奏型的 la。歌曲：《跳得高》、《飞来一只蓝知更鸟》、《装露西像的小金盒》、《伊卡·巴卡》			合唱的歌曲中的 s-m 乐句：《蜗牛》、《星光》	在毡谱上用 F 调的 do 摆出《蜗牛》、《星光》的第一乐句	看着黑板读出《跳得高》的节奏：2. × × × × × × × × × × ×	默听《飞来一只蓝知更鸟》的“B”乐句；再唱“A”乐句
16				用 s-l-s-m 节奏型的 la。歌曲：《跳得高》其他歌曲：《飞来一只蓝知鸟》、《装露西像的小金盒》、《伊尔·巴卡》	唱 la 的新手势。练习在歌曲中表示，并唱出 s-l-s-m 节奏型	在毡谱上用 F 调的 do 摆出《跳得高》和《装露西像的小金盒》的第一乐句	看着自己的毡谱读、唱	黑板上的节奏练习，说出、记忆、擦去、再说出，并由全班重新在黑板上写出
17	歌曲：《那是谁?》	新节奏型 s-m-l-s-m。《再见，宝宝》、《彩旗》、《雨，雨》（第 2 乐句）			开始上课。用 s-l-s-m 节奏型的手势来唱。用于歌曲：《伊卡·巴卡》、《装露西像的小金盒>，完全用视唱法、并带手势	在毡谱上用 C 调的 do 摆出《跑得高》和《装露西像的小金盒》的第一乐句		看用手势表示的第一乐句，默听并辨认歌曲《飞来一只蓝知更鸟》

通过技能活动加强新知识					评价所推新的概念和所获取的技能		
即兴	认识曲式	声部学习	随音乐运动	带分析地听赏音乐	读谱	即兴和创作	
即兴旋律、用 s-m 节奏型回答教师的旋律问题	弓起手臂表示《飞来一只蓝知更鸟》的乐句。用圆圈方块、三角形来图示曲式	拍手击出固定音型 ×0×0× ×××× 并同时唱《装露西像的小金盒》	唱歌游戏《飞来一只蓝知更鸟》、《蜗牛》	听叙事曲:《狐狸出洞》。孩子用自己的话讲故事			15
节奏对话游戏。教师给一个 4 拍。节奏型;孩子用一不同的 4 拍子节奏型"回答",用 ta 和 ti 拍手并说出这一节奏型	孩子排列一套节奏抽认卡、来表明《装露西像的小金盒》中乐句的次序	唱《依卡·巴卡》拍手击出固定音型 ×0×0× ××××	唱歌游戏《飞来一只蓝知更鸟》、《汪、汪、汪》	孩子先回忆并描述这个故事;然后听着纠正或补充自己的回忆:《狐狸出洞》			16
以任何次序用 s-l-s-m 节奏型的旋律对话;词句问题,词句回答;例:"今天谁穿红衣服?"	看看,说出并双手拍出写在黑板上的节奏,辨认出《蒙难节圣糕》的曲式。用字母图解该曲式	《跳得高》新的固定音型 ×× ×× ××	唱歌游戏《汪、汪、汪》。唱《伊卡·巴卡》、脚踏拍子、双手拍节奏	教师唱,孩子演出《狐狸出洞》的故事。孩子加入合唱声部			17
×× ×× s s l l ××× s s m	×××0A ×××0A ×× ×× ×× ×× B ×××0A				以后:读一首基于 s-l-s-m 音调型上的新歌歌谱	用 s-l-s-m 即兴视唱来回答教师的问题乐句	

旋律方面:新音 la 成了自觉的知识(概念:音高可高可低)。

节奏方面:准备教二分音符(概念:有些音时间长于一拍)。

曲式方面:乐句用 A、B 图解、标示(概念:乐句可同可不同。相同与不

同的句型可用字母 A、B、C 表示)。

这类图解规划在课程内无先后顺序,只有内容和音乐目标。目的是保证不会忽略重要的概念、技能领域。图表本身须不时改动,以适应教学中重点的不同。如一年级前半学期没有“声部学习”,因为学生尚未准备好、尚不能同时表现两个乐思。力度与速度两个概念列于表上代替声部学习;学生专注于区分较快、较慢和较轻、较响,专注于适当的速度与力度选择。这些活动以后还会出现,此时尚不是重点。

音乐教材

用于教学的歌曲和欣赏范例其质量对柯达依教师至关重要,它们应是可靠的真正的民歌或创作音乐。在这一点上,柯达依本人是坚定不移的。他深信,反复灌输音乐趣味应是音乐教育的一个主要目的;他还深信,只有用好的音乐教孩子,他们才会懂得热爱好的音乐。柯达依这一准则,在他成功的北美改编形式中最不为人们所遵从。

一套基本的教学保留曲目一般有 30 ~ 45 首民歌,可供一学年之用。还可有补充的歌曲,但上述民歌曲目是概念和技能赖以发展的核心。应精选补充歌曲,保证音乐质量。

教学用的创作音乐选自于蒙特威尔第、帕莱斯特里那、巴赫、韩德尔、海顿、莫扎特、舒伯特、贝多芬、勃拉姆斯、德彪西、巴托克、布里顿和斯特拉文斯基等人的杰作。在始于四年级、继续贯穿于其他学年的创作音乐系统学习中,所有时期和所有风格都包括在内。所有作品的学习都是先歌唱、记忆主题材料,再详细分析。音乐决不能肤浅地听听,一定要深入研究,同孩子们的成熟和音乐知识相适应。

四年级后,民歌唱得少一些(绝不会完全不唱),加进了数量日多的优秀创作歌曲,如威廉·伯德的经文歌、巴赫的二重唱、贝多芬的合唱等,这是高小学生教学核心的最大部分。

奥尔夫教学法

[美]艾冯·吉莱普西(Avon Gillepsie)

常常用“魔术”一词描绘一堂奥尔夫实验课(即由学生表演的课程)的完美成果。《音乐教程》创造出一种幻觉,音乐感受似乎毫不费力,倾刻间

就产生了。参加者意识到自己没有很多技巧或理论背景却也在创造音乐;他们正经历着一种通常只有专业音乐家才有的合奏感。

事实上没有魔术。仅有一位训练有素、知识丰富的教师,他掌握了一些手段,然后用来释放孩子身上那些自然潜在的音乐力量。刻苦得来的技能进步,帮助学生缓慢却踏实地对创造音乐所必要的因素进行敏锐的探索。

有节奏的言语、形体姿势、运动、歌唱以及乐器技巧等手段围绕着简单的音乐形式交织起来。这些形式反过来又提供了一种环境,允许学生以自己已获得的任何层次的能力,完全、自由地加入进去。这些手段——言语、运动、姿势、乐器——然后就像一个复杂性不断增长的螺旋形建筑中的砖块那样起作用。没有"一定要成功"这种压力,只有一种自信心,即在每一级别上音乐都能即刻获得成功。

对教师来说,用奥尔夫路子教学需很大的灵活性,如同所有成功的教学,也需化费大量精力。师生之间思想的不断交流更清楚地表明了这一课程的性质。甚至对最简单的练习也提出许多问题、研究多种可能性。设计问题要鼓励由学生不受限制地自己发现而非在教师指导下得出答案。这并不是说所有的音乐学习体验都不要教师指导,而是表明,展示一种新知识,如二拍子,教师不要"解释",而是给学生各种方法去发现其特性;发现它对形体、词语、歌曲、舞蹈和乐器的影响;发现它各种可能的力度和速度;以及用这种拍子操纵时间的可能手段。

这一课程,看看容易,却要求教师精心细致地设计。教师应能够随机应变,对学生感到费解的但也许是正确的答案保持自己的敏感性。必须意识到班级学生所取得的不同程度的成就,眼睛必须注意孩子表示成功或需要纠正、补充的形体语言。教师的耳朵必须训练有素、音准灵敏,能听见班级里、演出队里发生的一切,必须准备立即而肯定地纠正错误,以保证良好的演出。总是为集体而不只是为个人纠正。帮助一个学生,也为积极加强其他学生的能力提供了机会。

课程规划

在奥尔夫教学法中,有些大的中心思想,基本上是"隐伏着的工作事项",课程即围绕其设置。这些就是教师引导学生体验奥尔夫课程时心中的目标。

(1) 集体感。为了音乐的存在,在形式框架中必须有个人的交流和贡献。一种自然形式是儿童游戏。吸引并允许每个孩子参加的游戏常常给他

们一种集体感、一种从属于群体并作为其中有贡献的一员的感觉。在成功的游戏玩耍中,所有孩子,即班级集体,应倾听、观看、模仿、被选中时又得领头,还应支持并尊重其他人的地位。因为最初音乐体验的一个主要目标就是培养那种集体感;课程和教材都反映出集体音乐创造的需要。

(2) 培养音乐的结构感。即对乐曲首尾、对主题材料长短的敏感性。认识和使用形式是明智的音乐教学所必需的技能。在这一领域,要建立一套统一的教学词汇。指导或带领表演时用词清楚而有系统。言语应直截了当、毫不含混,每个教师之间可能在词汇上有所不同;然而在一堂课上应统一。

(3) 将音乐理解为艺术。孩子对音乐知之愈多,就愈能较好地运用。教初级音乐时,就让学生知道一切。任何东西都易于学到、容易吸收。任何用于音乐的概念都能拿来表演、都能欣赏、都能由孩子们自己识别。如同处于任何集体中,个人头脑越清楚,贡献也就越大。

(4) 音乐的独立性。应通过如下活动培养:指挥一个班级或演出队;每人奏出一种节奏或旋律型,由群体扩展为一部新作品;为已知的游戏或舞蹈提供一些可供替代的步骤。

(5) 个人成长。个人力量对集体成长是必要的。系统培养准确地说话、歌唱、奏乐和舞蹈所必要的技巧,应是任何奥尔夫课程设置的一部分。只有掌握上述技能,个人才能得到自由、成长起来并有所创造。

(6) 表演能力。就孩子在音乐方面的继续成长而言,对表演的自我满足是十分重要的。表演是奥尔夫实践中一个主要中心——不是为观众表演,而是为了以悦耳的方式完成一首曲子(或易或难)这样一种自我满足而表演。作为整体或演出队的一分子的感觉对学习音乐、创造音乐都至关重要。

(7) 培养肯定的自我形象(自尊)。孩子感到为集体作贡献很好,这时便可以看到参与的明显效果,表现在随之而来的逐渐增加的个人价值感-自尊之中。

上述目标不独为音乐所有,但对奥尔夫教学法却是基本的,多多少少出现在奥尔夫各级教程中。这些目标是无言的结构因素,一旦同传统的音乐学习能力相结合,便成为培养全面人材的一种手段,或称“格式塔”(即完型心理)音乐教学法。

课程不能完全纵向组成(虽然纵向是基本技能所必要的),也应横向组成,为必要的常规因素提供机会。一堂课的目标可以很简单,如建立一种集体感——一套娱乐集体舞和圆圈舞,让人人既得到休息、又有加入以维持整

体的机会。一堂课也可以很复杂,使用一长长的诗歌、神话或故事,并找到用音乐来表现的方法。显然后一种课——比较复杂的体验——涉及在运动、歌唱、言语和乐器演奏等领域内长期的技能培养。这些技能一旦掌握,便成为创造、发现的工具。

规划或简或繁的音乐体验时,期待对技能的胜任力,那是任何班级上课前都应具备的。

如开始使用全套奥尔夫乐器应该是一整套身心准备的最终结果,亦是另一套身心准备的新起点,学生应能准确走在拍点上,接着应能歌唱,此后很久才学乐器演奏。歌唱是正确演奏最不可少的一种技能。有关曲式的知识也应在乐器演奏之前具备。学生必须学习成为动机的音型,再学习组织成曲式(即乐曲)的主题。这些曲子先要通过身体、言语、人声来表演,然后才让学生接触木琴或钟琴。

因为技能培养对奥尔夫教学法很重要,须仔细编排课程,以提供充足的实践。课程设计时先寻找"核心"——有待发现、体验、研究的音乐的格式、方面或成分。教师检验这一核心,应找到在发现过程中会产生多种可能的线索。设计一堂奥尔夫课,无特定的按部就班的步骤,但应优先考虑如下与众不同的事项:

1. 准备:一系列为提供必要技能而设计的活动。
2. 合成:在按计划的和即兴的表演中运用这些技能。
3. 结合:重复这些技能,并与先前学过的其他技能结合。
4. 转移:将新学的技能用于另一种表演手段或新材料。

所有课程都遵循"模仿教师 - 学生创造"这种基本的连续系列。可如下安排一堂课:

1. 安排某种练习或游戏,含有待研究因素的核心。
2. 学生以该核心对话或共同表演直至对其胜任自如。
3. 以若干不同形式和手段表演(或集体表演)这一核心。
4. 从这一核心创造出"乐曲"。
5. 表演该"乐曲"(即使体验过程很简单,表演中应高水平发挥)。

然而,有经验的奥尔夫教师不是逐课规划的,而是设计一套同其教材与内容相关的课程。

第一课

1. 孩子们进房间,脱鞋并放在指定处,随后同教师一起站在地板空处,

围成一个大的半圆圈。

2. 介绍一篇语言材料(简单的两拍子儿歌或小诗),可以,但不一定用姿势或拍打身体伴奏。材料靠逐句模仿教师而学会。

3. 该材料只“用来玩玩”。每次重复时,孩子们都为它的表演翻点新花样。速度变化、人声音色、不同力度都用来实验。可用卡农表演,或可创造一系列言语固定音型,以支持原朗诵线条。

4. 排练该材料,带上各种新增加的花样。

5. 表演这一材料。

下一课可从上述这些活动中发展而来。

第二课

6. 教师与全班一起复习前一课所表演的诗歌。

7. 师生共同研究,可用小型打击乐器为诗歌伴奏。

8. 增加器乐引子和尾声来扩充这一材料。

9. 若诗歌已配有旋律,就用第一课教诗歌时用过的逐句机械模仿的方式教唱。注意表现人声和发音吐字。

10. 为歌唱增加小型打击乐器,进行表演。

至此又自然告一段落。

第三课

11. 若这首儿歌或歌曲还有现成的游戏或舞蹈,现在就可以教学生了。教师用始终如一的舞蹈语汇,逐句唱着说明实际动作,直至舞蹈学会为止。如果没有传统的游戏或舞蹈同儿歌或歌曲相配,可由该班学生自行创造一个。

12. 将短小的打击乐引子和尾声加到歌曲和舞蹈中,表演整个材料。

第四课

13. 现在探讨键盘打击乐器。师生首先一起为特定调性体系准备这类乐器(上述材料要用该调性体系演奏),去掉若干条片(键)以形成五声音阶,或增加条片以形成特定调性、调式所必需的升降音。

14. 乐器准备完毕,学生随意敲击条片,“搜寻”自己一直在唱的旋律,试图找到曲调。

15. 教师提问那些独自成功地奏出该旋律的学生。

16. 学生们演奏前先用字母名称唱出该曲调,以此加强自己的“发现”。

17. 为利于表演,可将旋律记谱于图上或黑板上。

18. 再次以各种方法——独唱、二重唱、四重唱、齐唱——唱出该旋律。

19. 为歌唱加上乐器伴奏——可能是低音木琴上的空五度持续音或高音和中音键盘打击乐器上的固定音型。

20. 用乐器演奏该旋律并加入到上述持续音和固定音型中,再加上引子和尾声来扩充曲式。

第五课:表演

挑选乐器演奏者,舞蹈者,歌手(所有学生都应在本课时中某一时刻体验演奏者、舞蹈者和歌手三种角色)。

扩充曲式	引子	A(歌唱与舞蹈)
	间奏	A′(乐器演奏与舞蹈)
	间奏	A″(歌唱与乐器演奏)
	尾声	(歌唱、舞蹈与乐器演奏)

每个教师都应估计班级需多少时间准备演出前的每一个新步骤。一首曲子从开始接触到演出可能需要少至一天、多至一二个月或更长时间的准备,取决于学生年龄和他们用于这一体验的技能。

一套课程每增加一个步骤也就应更有趣、更吸引人。因为一套课程是一个较长时期教学的基础,所选用诗歌的质量就很重要了。虽然所列举的那套课程仅打算用一首诗歌或儿歌,但往往在发展某一首的同时,课程中也加入其他歌曲和游戏,以此提供对比和变化或加强正在进行中的那首所需要的技能。

奥尔夫教学法显然是成功的:学生能把一次体验中所需概念和技能转用于另一次新的体验中去,使自己所学到的东西适应新情况、新材料。

音乐教材

可从孩子们自己的文化中,也可从世界上其他文化中挑选教材。挑选必须仔细,为使用这一材料的孩子着想。民间歌曲和游戏占教材很大一个部分,还有五卷的《儿童音乐》中改编、创作的歌曲及该书许多补充教材。美国版的《儿童音乐》提供了大量源于美国的教材,但并非要逐页全部采用,仅仅用作思想的源泉即是充分利用了。

其他教材,从源于民间的到创作音乐和通俗音乐的,也可用于奥尔夫课程。奥尔夫《音乐教程》没有丛书,也不指定何时该用哪些教材,没有具体的先后顺序。每个教师应针对自己的学生设计课程。由简至繁的编排是为每一年龄组的学生选材的关键所在。6 岁和 15 岁孩子都需要三音旋律和

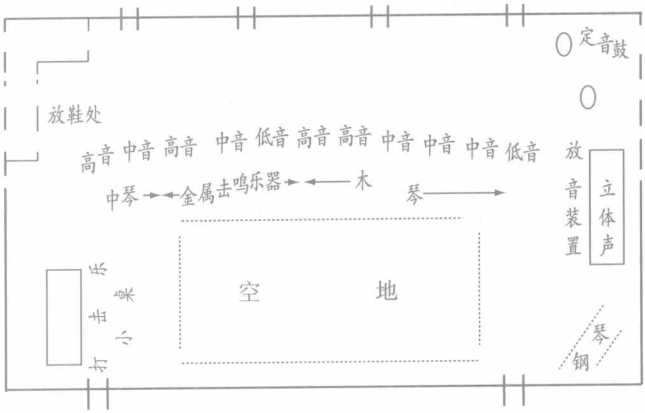
简单节奏。还需要能够非常容易、动听地用高音声部和固定音型伴奏的五声音阶旋律;在较高年级里,还需要体验一下自然音阶和调式的教材。

奥尔夫课堂上的音乐,只要可能,都应是当场活生生的音乐。学会对音乐提示和当场的激励产生反应,这在《音乐教程》中是最重要的。虽然录音可用于加强或支持某一知识原理,但应最低限度地使用。录音的主要功能是提供色彩、声音和配器法,舍此便不能为学生所用。这类听觉体验可包括民间舞蹈音乐可靠的录音,不同作曲家使用某一回旋曲式的录音实例,或不同演奏家所演奏的一首高深曲子的实例。只要可能,初级音乐最好从当场表演而学得。

物质环境

理想的奥尔夫课堂是为赤脚运动而设计的有地板的空地。(若当地法律禁止赤脚,也可穿针织鞋底的体操鞋。)如有奥尔夫乐器,房间里则应留出一块地方,可以把这些乐器排列成一个大半圆形。有时,舞蹈者可能希望面朝演奏者。大多数活动都在半个(或整个)圆圈内进行,这样所有参加者都能相互看见、听见。乐器应置于小凳或小桌上,这些桌凳为正确演奏提供了如意的使用途径。钢琴也可用于《音乐教程》,但使用有限。无伴奏歌唱最合乎需要。歌唱伴奏可用无音高的打击乐器或用键盘打击乐器。若用钢琴,则应在形成整首乐曲的过程最后加入。只有当孩子们在乐器演奏方面有独立性和把握之后,才能加上钢琴这样不同的乐器色彩。

典型的奥尔夫课堂可按下图安排:(见图)



群体表演是《音乐教程》中的关键因素,即:群体的说、唱、舞、奏,而空间反映了需要灵活性,以有机会形成大大小小的群体环境。

随着课程计划的进展,空间的需要更明显了。

在《音乐教程》中,空间与内容是密切相关的。二者都应加以考虑,以便形成有力而又确实有效的课程。

综合音乐感教学法

[美]大卫·伍兹(David Woods)

综合音乐感的基本原理很灵活,不指定某一技巧或学习路子,如视唱、节奏音节或特定乐器,而只是提出任一教学法中都有的教与学的任务。

在任何年龄层次和任何音乐领域(器乐、声乐或普通音乐),音乐的结构因素都要多途径地向学生展示,同时这些因素也受制于创作、分析和表演等体验。

综合音乐感教学的目的是帮助学生洞察音乐的本质、音乐风格的多样化以及音乐在各地人们生活中的用途。这种洞察力通过在创作、分析、表演中体验音乐的共同因素而得到培养。

课堂目标

1. 为学生提供有意义的、全面的音乐体验,着重于每个学生的自发性、自动性和创造性而非天资、成就或训练等因素。

2. 让学生在音乐探索中有个人自由。

3. 为音乐学习中有个性的教学和不拘一格的做法留有余地,同时又不忽略音乐理解的基本原则。

4. 在所有班级里、在所有的器乐与合唱排练中强调分析(音乐过程的描述)、创作(音乐的创造与组织)和表演(音乐作品的再创造)三环节。

5. 为打算进入职业音乐领域的学生提供创作、表演和分析的体验。

6. 为那些主要投身于普通教育的学生,提供强调表演-分析-创作、满足审美感的音乐体验。

7. 使音乐体验与学生自己的文化和环境相关联。

8. 传授不会随下课而结束、可终身投入的音乐体验。

9. 综合每一次音乐体验中的音乐因素。

10. 避免将音乐的任何方面，如因素和功能，孤立于音乐环境之外。

11. 着重音乐学习中所获能力，而非音乐教材。

12. 鼓励学生运用多种音乐的材料和体验，如爵士、摇滚、通俗、非西方、传统、民间、电子等音乐。

教师的作用

在综合音乐感模式中，教师教育和训练的重点在于促进对所有领域的音乐的了解，在于扩展个人的表演、分析和创作等技能。为了能够全面地教学，教师应该是一个全面的音乐家，所有其他日常教学事务都应是第二位的。教师表演、创作、分析和交流的技能必须通过活生生的教育体验——需要运用、结合、综合已知事物——来加以扩充。

运用综合音乐感模式的教师，必须培养各种教学环境中结合音乐艺术各个方面的教学技巧。教师在学生学习中必须综合音乐的共同因素，必须指引学生进入听众、表演者和作曲者这三种重要角色，那都是以学生个人的理解水平、能力及兴趣为基础的。

根据综合音乐感的概念，参与任何教学程度的音乐课和排练的学生，都要通过实践去发现音乐原理。学生要同时学会音乐表演、音乐创作、音乐欣赏、音乐分析，并最终有效地表达音乐实际是什么、教师指引上述过程，靠的是对所有音乐更广泛的知识和兴趣，如印尼佳美兰、日本雅乐、印度拉伽和塔拉、欧洲创作音乐的丰富遗产以及产生于20世纪北美的音乐。真正的综合音乐感教师可以在任何班级里全面地进行音乐教学。

音乐学习规划

小学的综合音乐感课程,让学生有机会看到音乐中的一些相互关系,以强调综合性的音乐学习路子,力图减轻教与学的割裂状况。初级音乐系列中各种活动互相补充,有利概念的统一和协调。所有活动和歌曲的材料都由音乐中的共同因素串联起来。通过不同程度地强调即兴和创作、分析、演唱、演奏,让小学生体验歌曲材料、游戏、吟唱、运动和探索活动。特定的活动能够容纳深入学习的多种概念,并让学生成为即兴创作者、表演者和有理解力的听众。

综合音乐感教学过程以音乐文献开始,积极使学生进行音乐创造、发现及概念认识。6 至 8 岁学生的一堂综合课,可进行如下一系列体验:

1. 孩子们坐在一个圆圈里,教师领着说一首儿歌、同时在膝盖上打拍子。

2. 为儿歌吟唱加上旋律线,孩子们继续边唱边拍打膝盖或拍手以表明拍子。

3. 讨论歌曲主题:一些孩子离开圆圈,在屋里寻找声源,声源可用来说明或扩充包含在歌曲中的思想。(例如,为流行的民歌《有只小白鸭》伴奏,孩子们可以弄出鸭叫声、嗡嗡声、滴水声、风吹声、水涌声、溅水声、下雨声、沙沙声或鸟鸣声——任何可以同鸭子、池塘、草地相联系的声音。)为弄出这些声音,孩子们可用课堂里的乐器、用嘴、用身体其他部位或屋里可想象得到的任何物体发声;如可揉纸,可用尺刮擦不平的表面,可拨橡皮筋。

4. 歌唱停止,圈内的孩子听圈外的孩子弄出的声响。要求不看也能辨别出所听到的声音类别以及用于发声的乐器或声源。

5. 用节奏乐器或其他声源创造固定音型,加入歌唱与打拍子中。

在这一小学程度的综合音乐感环境中,孩子们所受到的概念和音乐思想影响如下:

拍子	声源
节奏型	声音织体
音响空间	固定音型
环境声	

参加这一活动的孩子鸣掌击拍、吟唱节奏型、制造声音、唱奏与描绘它们。学生们正在一个活跃的教学环境里,通过音乐的表演、分析、创作等功

能,体验着音乐的各种元素。

在小学程度的另一种课程里,孩子们可以:

1. 通过机械模仿教师而学会一首新儿歌;

2. 以摇摆、拍手或弹手指维持拍子;

3. 学会传统的动作、为儿歌伴奏;

4. 变化儿歌速度,从很快到很慢,同时使用动作;

5. 试以卡农形式念儿歌,带有动作;

6. 为儿歌创造旋律,或另外创造一首儿歌,或吟唱刚学会的那一首,并创造动作伴奏。

这一课里,孩子们受到的音乐概念和思想的影响如下:

拍子　　速度变化

速度　　卡农

孩子们表演、分析速度和速度变化、创造自己的吟唱卡农、旋律和动作。

高小和初中普通音乐课程的综合音乐感教学

综合音乐感课程应让学生有机会通过实践发现音乐原理和概念。参加普通音乐课的学生应同时学会音乐表演、创作、欣赏、分析以及有效地表达什么是音乐。综合音乐感环境中的普通音乐课程设置含有多种活动,最终引导学生掌握基本原理。个性化框架中的自我发现和自我提高,对于该课程中的综合这一核心是必不可少的。综合音乐感基于的前提是,每个学生都与别的学生不同,他们是以自己的特殊方法学习的人,因而强调个性化的教学。除了传统的课堂教学路子外,通过个性化教学的综合音乐感学习的主要体系包括:学习合同,学习活动导引,学习中心。

学习合同　这是一种书面协议,在教师指导下由学生起草并签署,协议指定学生为达到最终目标或规划而应完成的一定数量的功课。这些功课要求学生以表演者、听众和作曲者的身份参与。学生负责确定学习时限、组织材料、制定短期目标、评价自己为达到目标所取得的进步。在合同学习过程中,学生也有机会自行设计独创性的规划和实验。规划着重于概念,为技能培养和音乐理解提供方案。

学习合同提供了灵活而富有个性的音乐开发形式。学生在课堂上自己或以小组形式学习,通过表演、创作、欣赏去发现、探索音乐的共同因素。学习合同有效期间,教师常常给予每个学生帮助、指导和建议。

学习活动导引(简称 LAP)。即是一套明确的指示和引导,让学生以自己的进度使用,目的是培养他们从概念上理解某一(或成套的)音乐思想的能力,或培养特定的技能。LAP 应安排学生以作曲者、听众、表演者三种角色而参加的活动。

LAP 主要目标是行为矫正(behavior modification)。让学生遵循一套程序,其之设计是为他们完成某一作业而设计必要的信息。这些导引含有自我评价的程序。LAP 导引包含:

1. 名称;
2. 时间分配;
3. 所展示的音乐概念或概念群;
4. 行为目标;
5. 等第与标准;
6. 所需教材;
7. 有关补充活动、研究或测试后的建议。

LAP 有多种用途,如:补习活动,天才学生的补充活动,残疾学生的矫正活动,需要额外体验和概念-技能上帮助的学生的强化活动,以及有志于范围更广的活动(涉及特定题目)的学生的补充活动。

LAP 也能用于下列具有综合实质的活动:采用新乐器,采用可选择的指法和弓法,提出乐器与设备维修的程序,使用电子手段的指导,帮助培养读谱技能,教声乐和器乐技巧,提供音乐声和环境声的实验,运用音乐共同因素的原理和概念,以及教授音乐史和音乐理论。每一套 LAP 课题都从属于整个音乐教育,在技能与概念两方面培养学生。

学习中心　指在各个领域里构筑的学习单元。学生按照自己的进度所规定的,并以自己的速度完成这些单元的活动和功课。在每一学习单元,用卡片、说明书或成套材料指导学生。教育体验的目标就在这些导引中。学习中心系为不同理解层次和成绩水平而设计。

学习中心包括如下体验:乐器制作,乐器演奏,音乐创作,音乐游戏,音乐研究,音乐理论及历史学习,音乐欣赏以及同音乐相关的其他领域。

下面是一张单元卡的例子,让学生从事十二音技巧的实验创作、表演和分析。经历这一活动的学生会受到下列概念和音乐思想的影响:

(1)十二音音列;(2)ABA 曲式;(3)逆行。

十二音音列机遇游戏
单元卡

写出一句十七个音节的日本俳句。
为这一俳句加上你自己简单的节奏型。
十二张卡片上分别写有十二音列中一个音,打乱并分发。
按卡片次序将音列中的音一一放在木板或纸上。
将这十二音用于俳句音节。所有音都用过后才可重复。
找相同的乐句,用 ABA 标出段落。
在乐器上奏出所形成的机遇作品或唱出词曲。
逆行演奏或演唱这首歌。
[卡片背面]
记下你实验的结果,描述所造出的声音。
听恩斯特·克热内克的 Op. 22(表演艺术协会,No. 4)。
比较克热内克所用技巧同你所用技巧。将结果写于纸上。

中学表演队的综合音乐感运用

虽然表演是乐队、合唱队的主要目的,学生还是应体验分析和创作,作为表演这个主要角色的配角。为促进音乐学习的综合整体性,培养音乐技能和理解力,中学表演队可用下列技巧:

1. 排练具体音乐作品期间,应鼓励学生对音乐做出基于自己音乐知识的判断。这些判断应符合表演指导者的重大判断与建议。

2. 应由学生自己决定力度标记,强调力度变化的理由和目的。例如学生应知道表演为什么要响起来、什么要轻下去。

3. 比较所表演的作品的各种风格,表演上作适当调整。

4. 让表演队各乐器组或合唱各声部的学生了解其他乐器组或声部的音乐进行。

5. 让学生在草稿纸或黑板上记下旋律声部或合唱结构。

6. 让学生重写或重新安排一首曲子的结尾或段落。把这些创作上的改动同作曲家原来的结尾或段落作比较。

7. 将作品的表演同特定的历史、社会环境联系起来。

8. 挑一个或几个学生听某一曲子的排练,并分析出现的问题和弱点。

让学生辨别具体音乐概念与思想表演正确与否。

9. 排练中让一些声部以简单的引导音型指引另一些声部。

10. 让每个学生仔细读谱分析,然后指挥表演队排练。

11. 让各个合唱声部或乐器组分别以小型表演队形式表演整部作品。

12. 把一部作品的排练录音。让学生听音带,鼓励他们找出表演中的问题。

13. 抽取音乐上某一具体问题,如音程间隔唱法,让学生写下、唱奏、用之于其他场合、再分析、然后放回到原来的音乐环境中去。

14. 通过使用录音,将一首乐曲声部的混合与均衡同另一首乐曲相比较。

15. 让学生从前一首曲子得到开始的音高,以培养听觉技能。

16. 让演奏乐器的学生演奏前先唱出自己的声部。

上述活动能帮助表演队的学生获得分析与创作经验。排练中音乐造就和培养的责任在于学生自己。鼓励学生自己就音乐的综合理解和知识作出判断并积极参加音乐创造的过程。

(原刊《音乐编译参考》之三)

附表

锥形教学大纲

职业学习		非职业及业余爱好		
娱乐指导 音乐教师 歌剧指导 芭蕾、影视艺术指导 音乐商人 伴奏员 音乐教练 修琴（技师） 管风琴演奏员 作曲	演员 指挥 抄谱员 治疗专家 图书馆员 评论家 音乐牧师 编曲	社区音乐团体 （吹奏团、乐队、 合唱队、重奏团） 教堂合唱队 欣赏节目 钢琴学习 音乐会 音乐戏剧 独唱独奏表演	书籍 唱片收集 个人欣赏 歌剧 社交器乐 领唱	[中学 毕业后]
独唱、独奏 重唱、重奏 吹奏团 合唱队 乐队 乐剧 理论 欣赏中心	作曲 音乐史 应用学习 钢琴课 声乐课 舞台吹奏团 爵士小乐队 牧歌歌唱团	人文学科 音乐戏剧 欣赏中心 音乐俱乐部 钢琴课 民间音乐团 欣赏	吹奏团 合唱队 乐队 舞台吹奏团 爵士小乐队 音乐会 军队鼓号	[高级中学]
独奏 理论 吹奏团 合唱队 重奏团	钢琴课 作曲 声乐课 应用学习 弦乐课 乐队	欣赏中心 一般音乐（非专业） 弦乐课 钢琴课 乐队 音乐资料中心	军队鼓号 音乐会 合唱队	[初级中学]
	培养音乐独立性 开始分声部唱 作曲和即兴 音乐视唱 当代生活中的音乐 音乐杰作 开始器乐学习		[中间学校（高小）]	
	初级读谱 和声配置、轮唱、卡农 构造旋律 音乐创造（表演与创作） 节奏培养 个性化的音乐体验		[小学（初小）]	
童年	发现乐器、 人声与环境 中的声音 与节奏		[幼儿园]	

后　记

本集收录了笔者从1990年至2004年这15年中有关西方音乐人类学(又名民族音乐学)几乎所有的文章、论文和译文(仅一篇为2007年所撰),其中有几篇是首次公开发表。将它们辑集出版是本人近年来的一个心愿,以形成一本系统阐述这一学科方法论的专著,填补国内该领域的空白,也方便读者,免除他们到各种音乐期刊上寻找的麻烦。因为据说内地和港台都有学校将这些文章作为学生阅读材料,可见新学科、新思想对人们所具有的吸引力。本书还有一个目的是引起音乐界其他学科更多学者对方法论的注意。西方学界对中国学界主要的批评之一是:只有材料堆积,少有新方法和新视角,也很少通过方法演绎出理论。其实,新颖的方法或视角有时候倒也能得出一些原本无法得出的新结论。

回顾本人对音乐人类学的认识,的确经历了一个过程。早在1970年代后半期,笔者就翻译了《非洲音乐》,1980年代初为《音乐爱好者》编写了"非洲之音"系列,并为《中国大百科全书》撰写了"非洲音乐"等条目。但当时对这一学科的认识,仅仅停留在"地区研究"中具体的"民族志记述"这样一个肤浅的层面上,即就事论事,没有注意——也确实没有意识到——音乐现象表层研究背后隐藏着的方法论。而且自己在整个1980年代一直在徘徊,寻找可以做切实研究的具体领域。

1988年6月是我学术生涯中一个重大转折,那时《非洲音乐》的作者恩凯蒂亚来华,在中国音乐学院作了有关音乐人类学的为期一个月的系列讲座,正是从那时起,我才意识到并且迷恋上了这一学科所包含的丰富的方法和角度。之后便一发而不可收拾,通过阅读原文,源源不断地翻译介绍了一些新思想和新角度,并尝试用之于自己的研究,我称之为方法论的"实验"。

1993年有幸申请到国家奖学金，于1994～1995年赴英伦系统研修音乐人类学，听课、读书、写作，调研当地的音乐生活，其间还参加了若干次国际会议，实地体验了西方的这一新学及其学术氛围和研究程序，也感受了国际最前沿的学术思潮。这样，对该学科产生了更加系统、全面和深刻的认识：音乐人类学是一种方法论，其思想和视角（perspective）来自各个不同学科，它的研究对象可以如胡德所言的“所有音乐”（all music），主要方法是文本外（即社会文化背景）与文本的结合（context and text），或曰音乐外与音乐的结合（extra-musical and musical）。这些思想进一步触发了本人回国之后的一系列研究和成果，也使我重新确定了自己的研究领域——城市音乐人类学，或曰“家门口的音乐人类学”，具体而言即是上海犹太社区的音乐生活以及上海租界的音乐生活。以上这些想法在本文集中都有所反映。

这里还要说明的是，西方音乐人类学的理论，如同任何其他学科的理论，也是在不断发展变化的，据说在西方该学科的学术范式每15年就有一变。那么这本文集所反映的大致便是从1985年至2000年初的一些西方学界的思想，即西方音乐人类学开始范式转变的时期，也即是城市音乐人类学、反思性的新历史主义、女性主义研究、后现代主义等思潮（也包括结构主义的余波）逐渐进入该学科的时期。

最后，要感谢上海音乐学院出版社社长兼总编、音乐人类学博士洛秦教授，正是他对该学科的敏锐感觉——如他所言“音乐人类学其实是方法论”——促成了本书的出版，也感谢他为本书所作的总结性的序言。还要感谢《中国音乐学》、《中国音乐年鉴》、《音乐艺术》、《音乐研究》、《交响》、《中央音乐学院学报》、《黄钟》、《云南艺术学院学报》、《音乐学术信息》等学术刊物15年来对这一新学科的支持，正是他们的努力帮助了这些新思想和新方法在我国学术界的及时传播。同时要感谢梅雪林先生为本书的编辑所提出的很好的建议，以及本书责编范进德先生认真而又高效率的编辑工作。

汤亚汀

2008年9月

eM INSTITUTE

“上海高校音乐人类学E-研究院”简介

“上海高校音乐人类学E-研究院”由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、中国视野中的传统音乐声像行为，以及上海城市及长江三角洲地域中的音乐文化三个方面进行研究。在与国际学界广泛交流的学术环境中，建立现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构的著名学者专家联手，整合和优化研究资源和人才，采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展扎实且具有创新意义的基础研究。

ISBN 978-7-80692-388-7
9 787806 923887 >
定价：48.00元